بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــة الخليـــل
عمادة الدّراسات العليا
برنـامج اللّغة العربيَّة

مَظاهِرُ الإبْداعِ الفَنّيّ في شِعْرِ وَليد سَيْف

إعداد الطّالبة:

ميسّـــر سالم محمود خلاف

إشراف:

الدّكتور: نـادر قاسم
أستاذ الأدب الحديث المشارك

قُدّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات درجة الماجستير بقسم اللّغة العربيّة بعمادة الدّراسات العليا في جامعة الخليل.

1428هـ - 2007م

بسم الله الرحمن الرحيم

نوقشت هذه الرسالة يوم الأحد الموافق 2007/5/13 الساعة العاشرة والنصف صباحاً في كلية الدراسات العليا برنامج اللغة العربية، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:

1. الدكتور/ نادر قاسم	المشرف / رئيساً	التوقيع....
2. الأستاذ الدكتور عادل الأسطا	ممتحناً خارجياً	التوقيع.... د. عادل الأسطة
3. الدكتور/ ياسر أبو عليان	ممتحناً داخلياً	التوقيع

إهـــــــــــــداء

إلى

روح المربّي المعلّم:

أبي

رحمه الله تعالى

إلى

مَن

تلمّستُ

على أيديهم

طريق الدّنيا والآخرة:

أساتذتي

في كلّ زمانٍ ومكان...

إلى

أهلي

الأعزّاء...

شُـــكر:

أتقدّم بالشكر والتّقدير لكلّ من مهَّدَ عقبةً أمام هذا البحث:

أساتذتي بقسم اللّغة العربيّة

في جامعة الخليل

والجامعة الأردنيّة

وفقّهم الله تعالى في بِناء صرح الأُمَّة.

وأتقدّم بالشكر الجزيل للقائمين على مكتبات:

الجامعة الأردنيَّة

بلديَّة البيرة

بلديَّة الخليل

جامعة الخليل

أعانهم الله تعالى على إغاثة طلاب العلم.

المحتويات

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع | الصفحة

مُلَخّص:

من الشعراء الذين عاشوا محنة فلسطين خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وشهدوا متغيرات القضية، ومن ثمَّ صاغوا بعض جوانبها شعرا، الشاعر وليد سيف، ابن قرية باقة الغربيّة، الذي احتضنته مدينة طولكرم طفلا، ثمّ كُتب عليه الخروج؛ ليعيش في مدن المنفى، ويعاني مرارة التشرّد، فمثّل كلّ أولئك الذين أُكرهوا على الخروج، وأُجْلوا عن أوطانهم عَنوة، وحيل بينهم وبين الرّجوع.

من هنا جاء شعر وليد سيف نابضا بهذه الأحداث الجماعيّة، فنقل حركتها، وصوّر ضياع الإنسان الفلسطينيّ؛ فجمع في شعره ثلاثة أبعاد عامّة، الأوّل: ما قبل الخروج، وفي هذا البعد يستوحي الماضي الهانئ في الوطن، وهذا الماضي متّصل بذكريات الطفولة الجميلة بين الأهل، لكن سرعان ما يتحوّل هذا البعد لتشكيل البعد الثاني، وهو: ما بعد الخروج، ولهذا البعد صورة حاضرة، مؤلمة، يعانيها الشاعر والإنسان الفلسطينيّ عامّة. وحوى هذا البعد واقعين مأساويّين: الأول: واقع من بقي داخل الوطن يجابه ويلات الاحتلال، ويعيش آلام المعاناة، والسجن، والموت. والثاني: واقع من شُرِّد، ليعيش في مخيمات اللّجوء خارج الوطن.

أمّا البعد الثّالث، فهو صورة المستقبل، هذه الصّورة يصوغها وليد سيف وَفق رؤاه، ناقلا طموح الإنسان الفلسطيني، ومجسّدا خلالها دعوته الحثيثة لتغيير الواقع الأليم، وجهاده من أجل تطهير الإنسانية من قوى الجبروت؛ لإعادة الحقّ إلى أهله.

وعالج هذا البحث مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف، دون إغفال جانب المضامين والدّلالات المتجلّية وراء العناصر الأسلوبيّة اللافتة. وعُرِض ضمن خمسة فصول، تناول الفصل الأوّل هيكل القصيدة، وبناءها الخارجيّ.

وفي الفصل الثاني تعرّض البحث لِلُغة الشّاعر، فعالج المستوى المعجميّ، والمستوى الصّوتيّ، ومستوى الظواهر الأسلوبيّة البارزة.

وفي الفصل الثالث أظهر البحث ملمحاً إبداعيا آخر في شعر وليد سيف، هو بناء الصورة الشعرية، ودورها في تعميق دلالات النصّ، ومنحه حيويّة فنيّة عالية.

وعالج الفصل الرّابع موسيقا القصيدة، فتعرّض للموسيقا الخارجيّة، ثمّ الدّاخليّة، وأثر هذين اللّونين في إعطاء شعر وليد سيف ملامح إبداعيّة، وحركة إيقاعيّة تنسجم مع مضمون النّصّ.

ثمّ تعرّض الفصل الخامس لبنية القصيدة الدّاخليّة، ومعالجة أبنيتها الفنيّة الثلاثة: البناء الدّراميّ، وبناء المفارقة، وبناء التناصّ.

ومن خلال محاولة الباحثة عرض المظاهر الإبداعية في شعر وليد سيف، تبيّن أنّ لدى الشاعر مقدرة فنية متميزة على الإمساك بزمام النص، وبناء هيكله، وإقامة أركانه، وتأليف

قصيدة معاصرة، قويّة بلغتها، لافتة بتراكيبها، وانحرافاتها الأسلوبيّة، تُقدّم المعنى بطريقة جذّابة، وتؤثّر وتمتّع في آنٍ واحد.

ورغم أنّ شعر وليد سيف يقدّم رسالة، ويؤدّي وظيفة سامية، إلا أنّه نأى عن المباشـــرة، والخطابية المرتفعة، ليلامس أعماق النفس، ويحرّك فورة المشاعر، ويثور على الواقع، من خلال بنائه أساليب فنيّة عميقة، نقلت القصيدة إلى آفاق الحداثة، فتجلّــت بإبــداع صــورها، وتــأثير موسيقاها. أمّا أبنيتها الدّاخليّة فأنتجت حركة نصيّة معاصِرة، قرّبت مضامين القــصيدة، ونقلــت النصّ من الذّاتيّة إلى الموضوعيّة.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب﴾

مقدّمة:

الحمد لله رب العالمين، ذي الجلال والإكرام، وحده تعالى المستعان، والصّلاة والسّلام على النّبيّ الأمّيّ، خير المعلّمين، ومشكاة العالمين، وعلى آله وصحبه وأتباعه، وبعد،

أقدّم في هذا البحث المتواضع شعريّة وليد سيف، محاولة الكشف عن كينونة الخطاب الشعريّ الحديث، الخاصّ بشاعر فلسطينيّ معاصر، علّي أُجلّي شيئاً من أسرار عالمه؛ ذلك العالم الذي يغري بالبحث، ويدفع لاستكناه الأعماق، وخبايا الباطن، ففي الشّعر قراءة النّفس والفكر، وإظهار موقف الإنسان تجاه الإنسان، بل هو دعوة حثيثة للبحث عن الوجود الأفضل.

وقد حاولت تلمّس هذه الأبعاد في شعر وليد سيف، صاحب الصّوت الإنسانيّ الممتدّ في عوالم الغربة والقهر والمعاناة؛ فهو من الشّعراء الذين صارعوا ألما جماعيّا في النصف الثاني من القرن العشرين، وكان له حضور في ميدان الشعر الفلسطينيّ الحديث، وبرزت أهميّة شعره من كونه عاش لحظة تاريخيّة حاسمة بكلّ تموّجاتها، ومتغيّراتها، وشهد زمن التشريد، والتهجير؛ فرصد حركة الإنسان المقهور يوزّع في المنافي، ويتجرّع مرارة الغربة، ويلاقي ضروب الذّلّ، فيعيش الموت بمعناه النفسيّ المؤلم، ويظلّ يتعزّى بأحلام مستقبليّة خادعة، هذه الموضوعات وغيرها اتّسعت في قصيدة وليد سيف؛ لتشكّل سفرا معاصرا لمعاناة الإنسان المغلوب على أمره، وهذه المعاناة جديرة بالبحث؛ لأنّها تشكّل قضيّة.

لكنّ دارساً لم يفكّر بدراسة هذا الشعر دراسة وافية، وظلّ مهمّشا على صفحات الدّراسات العلميّة.

وقُصِرَت الدّراسة على الجانب الفنّي؛ لأن الكون الشعري عند وليد سيف كَوْن مُتَّسع لإبداع فنّان ذي ذائقة فريدة، فرغم كتابته القصيدة في سنٍّ مبكرة، إلا أنّ التشكيل الشعريّ كان لافتاً؛ فالموضوعات لا تكاد تختلف كثيرا بين الشعراء الفلسطينيين في السّتّينات والسّبعينات من القرن العشرين، لكنّ المختلف هو الأداء، وطريقة النّسج. وفي الوقت نفسه لا ينفصل الفنّيّ عن الموضوعيّ، وهذا التشابك الوثيق جعلني أنطلق من بنية النّصّ، وتشكّلاته الأسلوبيّة إلى الإشارة للدلالات؛ لإظهار مقدرة الشاعر على بناء كائن عضويّ ملتحم الأجزاء، يمثّل جسد القصيدة.

وفي محاولتي إظهار مواضع الإبداع الفنّي في شعر وليد سيف، اعتمدت المنهج التكامليّ؛ لأنّ طبيعة البحث اقتضت ذلك؛ فوظّفت المنهج التّحليليّ لتذوّق النّصّ الشعري، وإبراز أثره وروعته، وتوضيح مغزاه، والكشف عن أهمّ المؤثّرات التي كوّنت شخصيّة الشّاعر الفنّيّة. أمّا المنهج الوصفيّ فلزم في بيان الإحصاءات، وجدولة الحقول الدّلاليّة لمعجم الشّاعر. وأفدتُ من المنهج التحليليّ النفسيّ في سَبْر أعماق النّفس الشّاعرة، وتأثّرت بالمنهج الجماليّ في إظهار

إشراق التركيب، وبراعة التّصوير، وشفافيّة الإيقاع الموسيقي. أمّا المنهج البنيويّ فأفادني في الاهتمام بعنصر اللغة، وقوانين العمل الفنّي الداخلية، وأنساقه المختلفة، للوصول إلى دلالات النّصّ الشعريّ، وأبعاده الجماليّة، رغم ضآلة معرفتي بأسرار هذا المنهج.

والدّراسة العلميّة الجادّة تحتاج إلى روافد تستنير بها، وتدعم وجهة نظر الباحث؛ لذا كانت أشعار وليد سيف مصدر الدّراسة، فاعتمدت على دواوينه المنشورة: قصائد في زمن الفتح، وشم على ذراع خضرة، تغريبة بني فلسطين، إضافة إلى قصيدتيه: البحث عن عبد الله البرّيّ، والحبّ ثانية. وفي سبيل إظهار القيم الإبداعيّة في شعر وليد سيف أفدت من مجموعة من الكتب النقديّة الحديثة، وما تقدّمه من نظريّات أدبية معاصرة، كان لها أثر في توجيه البحث إلى اقتناص القيم الجماليّة من أعماق النّصّ. ومن هذه الكتب: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة لعلي عشري زايد، الشعر العربيّ المعاصر لعزّ الدّين إسماعيل، لغة الشّعر العربيّ الحديث للسّعيد الورقيّ، جماليّات الأسلوب والتلقّي لموسى ربابعة، مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطيني الحديث لبسّام قطّوس، وغيرها. إضافة لذلك استرشدت بمجموعة من المقالات في بعض الكتب والدّوريّات تناولت شيئا من شعر وليد سيف، كان أهمها: مقالة عن قصيدة البحث عن عبد الله البرّيّ في كتاب الضفيرة واللّهب لإبراهيم خليل، ومقالة بعنوان: من وليد سيف إلى عبد الله البرّي لأحمد دحبور في مجلّة بيادر. وأخرى بعنوان: وليد سيف في وشم على ذراع خضرة – صوت وحده ينبض بإيقاع الشعر (لنزيه أبو نضال) في مجلّة أفكار.

وفي محاولتي إبراز مظاهر الإبداع الفنّيّ في شعر وليد سيف قسّمت البحث إلى خمسة فصول، أُفرِد كلّ فصل لمظهر إبداعيّ، وقد اعتمدت القراءتين: الخارجية والدّاخليّة؛ لتجلية العناصر الفنيّة، والتشكّلات الأسلوبيّة، والقيم الجماليّة في كلّ فصل.

ففي **الفصل الأول** تناولت هيكل القصيدة الخارجيّ، ورصدت العناصر الإبداعيّة الشكليّة التي تجذب عين المتلقّي حين تلمح خصوصيّة لافتة؛ فبدأتُ ببنية العنوان، وما تحمله هذه البنية من دلالات سيميائيّة، وشيفرات إيحائيّة؛ فتعرّضتُ لعناوين المجموعات الشعريّة، ومجموعة من عناوين القصائد؛ لإظهار القيم الجماليّة، والدّلاليّة المكتنزة في هذه العناوين.

ثمّ عرّجتُ على طول القصيدة، وحاولتُ تلمّس أهمّ الأسباب التي دفعت وليد سيف إلى الإفاضة في شعره، والجنوح نحو البناء المتّسع. كذلك عالجت ظاهرة شائعة في شعره هي ظاهرة القصيدة المقطعيّة، والطرق التي استخدمها الشاعر لإنتاج هذا البناء. ثمّ تعرّضتُ للشّعريّة البصريّة، والمنبّهات الشكليّة التي تلفت نظر القارئ، وتسهم في تقديم الجانب الدّلاليّ على نحو حداثيّ. ثمّ ختمت الفصل بالتعرّض لظاهرة الصّمت الكتابيّ أو الفراغات الطباعيّة، وفاعليّة هذا التشكيل في هيكل القصيدة على المستويين: البصريّ والنّفسيّ.

أمّا **الفصل الثّاني** فدرستُ فيه لغة الشاعر، ودلالاتها، وركّزتُ على المعجم الشّعريّ، وسيمياء الألفاظ المعجميّة التي كان لها النصيب الأكبر من موضوعات الفصل؛ لأنّ المعجم الشعريّ يمثّل الظاهرة اللّغويّة الأوضح في شعر وليد سيف؛ فتطرّقت لأهمّ الألفاظ ذات الوظائف الفنّيّة والتنوّعات الدّلاليّة، التي أصبحت جزءاً من شخصيّة الشاعر. ولإيضاح شيء من لغة القصيدة حاولت الاستفادة من الدراسات المعاصرة في دراسة المستوى الصّوتيّ للنصّ الشعريّ دراسة صوتيّة دلاليّة، وعلى الرّغم من قصورها، إلا أنّني حاولت إظهار بعض مظاهر الإبداع الفنّي الكامن وراء الصّوت اللّغوي. ثم عرضت لبعض الظواهر اللّغويّة البارزة كان أهمّها: التكرار، وتوظيف لغة الحياة اليوميّة، وعرّجتُ على الغموض بشيء من الإيجاز، فأظهرت دور اللّغة في ستر المدلول النّصّيّ، وكَتْم شيء من خصوصيّات القصيدة. وكان الانزياح الأسلوبيّ ظاهرة لغويّة، قصرت الحديث فيها على التراكيب المنحرفة عن المعيار اللّغويّ المألوف، ودورها في ضرب توقّعات المتلقّي، وفتح مسارب النصّ أمامه.

وجاء **الفصل الثالث** للصورة الشّعريّة؛ إذ ناقشتُ مفهومها، ووظيفتها، وأهمّ مصادرها في شعر وليد سيف، ثمّ تعرّضتُ لأنماطها؛ ففرّقت بين مفاهيم هذه الأنماط، كما تجلّت في قصائد وليد سيف؛ فأوردت الصّورة المفردة، وأنواعها، والصّورة المركّبة وسياقاتها، والصّورة الكلّيّة وطريقة بنائها، ثمّ درستُ أنماطا أخرى لها خصوصيّة فنيّة في سياقات وليد سيف الشّعريّة.

أمّا **الفصل الرّابع** فتضمّن البنية الموسيقيّة، وبروزها من خلال التشكيل الخارجيّ القائم على الأوزان والتفعيلات العروضيّة، وسياقات هذه التفعيلات المختلفة، وتحوّلاتها في القصيدة الواحدة ونبّهت إلى الخلط غير الجائز بين التفعيلات، ثمّ أشرت –ضمن التشكيل الخارجيّ– إلى بنية السّطر الشعريّ، والتدوير الموسيقيّ. وتناولت القافية، وأنماطها وأساليب وليد سيف في تشكيلها. ثمّ انتقلت إلى الإيقاع الدّاخليّ، فوضّحت أهمّيّة هذا الإيقاع ووظائفه في بناء القصيدة الحديثة، وحاولت إبرازه في شعر وليد سيف من خلال مجموعة من الظواهر الإيقاعيّة، منها، التوازي، وجَرْس الأصوات، وإيقاع الفواصل، وأوْلَيْتُ الإيقاع النّفسيّ اهتماما؛ لعلاقته الوثيقة بالإيقاع الدّاخليّ، فدرست بعض أنماط هذا الإيقاع المتّصلة بالتّداعيات النفسيّة، التي يسحبها عالم اللاشعور إلى دائرة النّصّ، ويلفظها الوعي الباطن أمام المتلقّي الذي يلتذّ باكتشاف عالم الشاعر الدّاخليّ الخفيّ.

وتناولت في **الفصل الخامس** ثلاثة أساليب فنّيّة شائعة في شعر وليد سيف، وعمدت إلى إفرادها في فصل لتردّدها في قصائده، ولأنّها شكّلت حركة نصّيّة في خطابه الشعريّ، ومنحت قصيدته خصوصيّة بنائيّة، وملمحا فنيّا كان مظهرا إبداعيا لافتا.

وما ورد في هذا الفصل جاء مغايرا لما ورد في "هيكل القصيدة"؛ إذ ركز هذا الفصل على بنية القصيدة الدّاخليّة، ودور الأبنية الثلاثة في بعث توهّجها الإبداعيّ، وإظهار فاعليّتها

الدّلاليّة، وتخصيب مضامينها. فدرستُ البناء الدّرامي من حيث دوره في تقريب النّصّ الشعريّ، ومنحه توقّداً فنيّا مؤثّرا. تم تطرّقت لبناء المفارقة، وأهميّته في شحن القصيدة بطاقات فنيّة تبرز جوهر النص، وتزيد فاعليته؛ فعرضت لأنواع المفارقة التي ظهرت في شعر وليد سيف، وحاولت الكشف عن دورها في تقريب الدّلالة، وبيان وجهة نظر الشاعر.

وختمتُ الفصل بدراسة فيها شيء من الاستفاضة عن البناء التناصّي، فأشرتُ إلى أهمية هذه التقنية في رفد القصيدة بقيم حيوية، ثم تناولت أضرب التناصّ الشائعة في شعر وليد سيف، فدرستُ التناص الديني وأنواعه، والتناص الشعبي وطرقه المختلفة، والتناص الأسطوري بمرجعياته الطقوسية، وأنهيت هذا البناء بالحديث عن انفتاح وليد سيف على شيء من التراث الأدبي العالمي والعربي.

وختمت البحث بمجموعة من النتائج المتواضعة، حاولت فيها تقديم خلاصة تجربة وليد سيف الشعرية، وإيجاز أبعادها الفنية، ومظاهرها الإبداعية.

وإن كان من صعوبات في طريق إتمام هذا البحث، فأبرزها افتقار المكتبة الفلسطينية للدراسات النقدية، والعلمية الحديثة، والدوريات العربية والعالمية، التي تنير طريق الباحثين، وتطلعهم على مسيرة البحث العلمي، والمستوى الذي وصل إليه عربيا وعالميا، ولذلك دوره في تجديد المناهج، وتفتيق مسارب الدراسات الحديثة، وفتح أبواب الإبداع أمام الدارسين، وإعفائهم من جهود شاقة في السفر، وشراء الكتب، والتنقيب عن دراسات مهمة –غالبا– لا يحصلون عليها، وهذا ما واجهته، رغم سفري إلى الأردن، وجولتي في أشهر المكتبات الأردنية العامة والتجارية.

وتظل محاولتي في البحث عن الجوانب الإبداعية في شعرية وليد سيف محاولة فاترة، يعتريها القصور، وتتخلّلها الهفوات، وتحتاج إلى من يسدّد ثغراتها، ويرفأ مزقها، ويصوّب خطأها، ويقوّم معوجّها؛ فالعمل الإنسانيّ يظلّ بائن النقص، ولن يبلغ المثال، وحَسْب المرء أن يحاول.

وجدير بالذكر أنّ الدّكتور: "نادر قاسم" غرس بذرة هذا البحث، ورعاها حتّى نمت، وآتت أُكُلَها؛ فعزّز الباحثة، ومنحها الثقة، وشحنها بالشجاعة لخوض معترك الدّراسة النّصّيّة الحديثة، فكان الأستاذ المرشد، والموجّه المخلص، والمعلّم الإنسان، صاحب الخلق النّبيل والصّبر الجميل، فله كلّ شكري وتقديري، وأسأل الله تعالى أن يوفّقه للخير دائماً.

"**والله المستعان**"

الباحثة

الفصل الأول

هيكـــل القَصـــيدة:

سيمياء العنوان

طول القصيدة

البناء المقطعي

المنبّهات البصريّة:

أوّلاً: علامات التّرقيم.
ثانياً: الإزاحة الجانبيّة.
ثالثاً: الصّمت الكتابيّ.

سِيمياء العنوان

عنوان العمل الأدبي هو الشارة الأولى التي يطالعها المتلقّي، وقد يكون الدافع للإقبال على النّص أو الإحجام عنه؛ لذا أصبح يحمل أهمية واضحة في الدراسات النقديّة الحديثة، وصار الدارسون يولونه اهتماما عكس ما كان الأمر عليه قديما؛ فالشعراء القدماء "لم يولوا العنوان أهميّة، وأرسطو قبلهم لم يتطرّق هو الآخر إليه"[(1)]، بدليل أنَّ كثيرا من القصائد القديمة تخلو من العنوان، وتبع ذلك إهمال القدماء لدراسة هذه القضيّة بوضوح في حدود علمي.

ولعلّ المَطْلع كان عندهم بمنزلة العنوان عندنا؛ فصبّوا اهتمامهم لدراسته، وأكثروا الحديث حوله؛ فالمطالع لديهم مفاتح النّصوص، وأوّل ما يطالع السامع، واشترطوا شروطا حتى تكون ابتداءات ناجحة، فرأوا أنه لا بدّ من أن يحسن الكاتب ابتداءه؛ لأنّ ذلك دليل البيان، والابتداء أوّل ما يقع في السمع من الكلام، فينبغي أن يكون مونقا بديعا، ومليحا رشيقا؛ لأنّ ذلك يدعو إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام[(2)].

وأورد ابن قتيبة تعليلا لمطالع الشعراء ودورانها حول النسيب؛ فرأى أنّ هذا الموضوع ممّا يجذب السامعين للإصغاء، لما قد جعل الله تعالى في تركيب العباد من محبّة الغزل وإلف النساء[(3)]. لكنّ المحدثين يرون أنّ العنوان هو مفتاح القصيدة، والباب الرئيسيّ الذي يُعبر منه[(4)] إلى بنية النّص، ومن ثَمَّ فهو "أول مفتاح إجرائيّ نفتح به مغالق النّص، وننطلق به إلى النّص الأكبر"[(5)]. وكأنّ وظيفة المطلع وأهمّيّته عند القدماء انتقلت إلى العنوان عند المحدثين.

وقد أصبح الشّاعر يفكر بهذه اللّبنة النّصيّة لتسمية عمله الأدبي "كما يفكّر الوالدان في تسمية طفلهما..."[(6)] ولعلّ هذا الاهتمام عائد إلى أمرين:

الأول: إعطاء العمل الأدبيّ سمة إبداعيّة، تمنحه البقاء؛ فإبداع العنوان، وحُسن تأليفه، وإعطاؤه خصائص إيحائيّة، تكشف عن النّص الذي يليه، وتعمّق كينونته، أمور تعطي العمل الإبداعيّ وجودا جديدا، لا يقلّ أهميّة عمّا يمنحه النّص الرئيس؛ "فالعنوان ... ذو حمولات دلاليّة، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النّص، بل هو نص موازٍ..."[(7)]، وقد يموت النّص؛ ويبقى عنوانه لما يحمله من طاقاتٍ فنّيّة عالية، تشكّل نصّاً متكاملاً.

الثاني: يشكّل العنوان نقطة انطلاق لدى القارئ، ينطلق منها إلى جسد النصّ؛ فهو إضاءة لمحتوى النصّ، والمدخل الأمين لولوج غير متعثّر إلى فضاءاته، وكلّما حمل العنوان مضمون النصّ وارتبط به كان مفتاحاً أجدى لفتح بنية القصيدة.

ومن ثمّ فإن للعنوان وظائف كثيرة، منها: تعيين الأثر (العمل، النّص)، والدّلالة على محتواه، وإعطاؤه قيمة، وجذب القارئ وإغراؤه[(8)]. وهذه الوظائف لا يُستغنى عنها عند تحليل النّص، وقد يفقد

---

(1) محمد بنّيس، الشعر العربيّ الحديث – بنياته وإبدالاتها، 106/1.
(2) انظر: (أبو هلال العسكري)، كتاب الصّناعتين – الكتابة والشعر، 489، 494، 496.
(3) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 75/1.
(4) انظر: محمد منال عبد اللطيف، الخطاب في الشعر، 70.
(5) بسام قطوس، سيمياء العنوان، 26.
(6) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، 74.
(7) بسام قطوس، سيمياء العنوان، 37.
(8) انظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النّصي، 113.

التحليل النّصّي كثيرا من دلالاته إذا لم تؤخذ في الحسبان[1]، أمّا إذا أعطي القارئ العنوان والنّصّ فإنّـه سَيُستحثّ على خلق القصيدة[2].

والسؤال المطروح هنا: هل اهتم الشّاعر وليد سَيْف بعناوين مجموعاته الشّعرية وقصائده؟ وهل كانت مفاتيح ناجحة فتح بها مغالق نصوصه؟ وما الوظائف التي أدّتها العناوين المختارة؟ سأقوم بدراسة عناوين مجموعات الشّاعر الشّعرية، وعناوين بعض قصائده لبيان ذلك.

ابتداء من مجموعته الشّعرية الأولى التي وسمها بـ"قصائد في زمن الفتح" يجد الدّارس في هذا العنوان الكلّيّ أربعة بدائل مؤتلفة: الأوّل: "قصائد"، والثاني: حرف الجر "في"، والثالث: "زمن"، والرابع: "الفتح"، وكل بديل له دلالته، فالقصائد إشارة إلى النوع الأدبيّ، وهو تحديد مقصود يمنح التسمية خصوصيّة فنيّة، أمّا حرف الجرّ "في" فقد عمّق وجود هذه القصائد، وخصّها بزمن محدّد، وكأنّها أصبحت لازمة من لوازمه، متّصلة به اتصالا وثيقا، ووجود لفظة "زمن" حمّلت التسمية بعدا له علاقة وثيقة بالناحية الزّمنيّة، فتجلّى الزمان فيها دون المكان، وهو زمان يبدو في رؤى وليد سَيْف متعدّد الدلالات.

ثم خصّ هذا الزمان بإضافته إلى البديل الرابع "الفتح"؛ فأصبحت هذه القصائد متّصلة بزمن، تعرف به، وتقرأ فيه، وتفهم من خلال إيحاءاته الكثيرة.

لكن سرعان ما يكتشف المتلقّي مفارقة كبيرة في هذا العنوان حين يحتكم إلى اللّحظة التاريخيّة التي كتبت فيها قصائد الديوان؛ فقد كتبت ما بين (1967–1969) – كما أشير إلى معظمها في نهاياتها. وإذا كان الشّاعر ينقل في قصائده تجربة فلسطينيّة، فإنّ ذلك الزّمن لم يكن زمن فتح في التاريخ الفلسطينيّ، وهذا الأمر يثير قلق المتلقّي؛ ليضع التفسيرات المختلفة مشكّلا نصّا موازيا لمقصد الشّاعر، فهل قصد من هذه المفارقة التهكّم والسخرية من الحاضر الأليم، وبذلك يوجد صداما بين الماضي والحاضر؟ أم أنه قصد قلب معنى الانتكاسة التي مُنِيَ بها الفلسطينيّ إلى نصر وفتح على المستوى النفسيّ؟ أم أنه يبشّر بأمل الفتح والعودة، والميلاد الجديد بعد هذه الهزيمة؛ لمنح ذلك الواقع السياسيّ المظلم إشراقة تخفّف من حدّته؟

ولعلّ في العنوان تواصلا بالتراث الإسلاميّ؛ حين يكشف عن الصلة الوثيقة بين هجرة الفلسطينيّين مكرهين من وطنهم، وهجرة الرسول (ﷺ) حين أُخرج مكرها من وطنه، بيد أنه (ﷺ) عاد ومن معه منتصرا فاتحا، فكان زمن الفتح بهذه العودة، كذلك أمر الفلسطينيّ الذي تشرّد في بقاع الدنيا، ينتظر هذا الزّمن؛ ليفتح فيه وطنه، ويعود آمنا إلى حماه، وكأنّ الشّاعر يحمّل العنوان هذا الحلم المرجوّ.

وبالولوج إلى داخل الدّيوان يجده الباحث مقسّما إلى ثلاث لوحات، كلّ لوحة تنبئ عن لاحقتها بطريقة إيحائيّة تلفت النظر:

اللوحة الأولى: عن الحزن والسّفر.

اللوحة الثانية: عن الوقوف.

اللوحة الثالثة: بكائيّة بلا دموع.

تتضمن اللوحة الأولى دلالة على فحوى القصائد التابعة لها؛ فقد جسّدت تلك القصائد صورة واقعيّة عن السفر، والسفر هنا هو الخروج من الوطن قسراً، وأيّاً كان هذا السفر فهو يحمل نتيجة واحدة،

---

[1] انظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النّصي، 115.

[2] انظر: روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، 73.

هي الضّياع في المنافي، ممّا جعل الشّاعر يسترجع الماضي فيرى صورة الوطن بجلالها وجمالها، لكنّها صورة مفقودة الآن، وهذا يثير الأسى والحزن.

وقد قدّم المسبَّب "الحزن" على السَّبب "السّفر"؛ ليدلّ على اللّحظة الحاضرة، ممّا منح اللّوحة واقعيّة آنيّة تمتدّ بامتداد السفر.

وتشفّ اللّوحة عن محتواها؛ فصوت الحُزن يلاحق الشّاعر في كلّ قصائدها، وتخيّم ضبابيّته على الوجود، بينما يبقى السفر "البعد والغربة" باعثا لهذا الصوت، ومثيرا لتلك الضّبابيّة، ومع الحزن يظهر الشّاعر ضعفه، وهوانه:

بالأمس وكنت حزينا..
كان الحزن يعرّش فوق الطّرقات..
وفوق السّاحات.. ويدفن عمر الأشياء
كان العالم في عينيّ سنابك أعداء
كان الحزن ثقيلا.. يخنقني..
وأنا كنت أريد الحزن طريّا..
كالوعد ومثل رشاش الحلم القزحيّ.
وأنا كنت أريد الحزن إلها.. أطرق بابه
أبكيه هواني اليوم.. وضعف الحالْ[1]

واللّوحة الأولى "عن الحزن والسّفر" تنبئ عن اللّوحة الثانية "عن الوقوف"، وهو عنوان موحٍ في ذاته، فلماذا الوقوف؟ وأين، وكيف..؟

بعد السفر والحزن كان الوقوف في المنفى، ويمتدّ هذا الوقوف بامتداد الحدث؛ فيزيد قلق الشّاعر وتوتّره، وتتعمّق دلالاته؛ فهو وقوف في الغربة بانتظار العودة، وهو وقوف من وخز الألم، ووطأة الحزن، وهو وقوف لاستشراف النهاية، وقد يكون وقوفا على طلل الوطن المندثر.

وارتباط هذا العنوان بعنوان اللّوحة السابقة وثيق؛ فالوقوف حاصل بفعل السفر، والوقوف –كما هو في التراث العربيّ– يأتي بعد "السفر"، يتذكّر الشّاعر فيه ماضيا مثاليّا بالنسبة لحاضره، ممّا يبعث في نفسه الحنين والشوق، ولا شكّ في أنّ في الحنين حزنا وتحسّرا. وهذه الفكرة تتجلّى بوضوح في قصائد هذه اللّوحة، من ذلك:

أحنّ.. وقد يصير الحزن كالموّال
إذا مرّت على بالي..
مزارع شعرك المنذور للأطفال
أحنّ لقبلة خضراء ما ابتلّت بها شفتان
ولا فرحت بها يوما على الكفّين قبّرتان.

---

[1] وليد سيْف، قصائد في زمن الفتح، 21-22.

أحنّ لموعد يندى به جرحان

ويرعى العمر فيه اثنان.. إنسانان

أحنّ لقهوة المغرب

وطفل صادق كالموت يزرع في دمي كوكب(1).

ومضمون الحنين يمتزج بمضامين الحبّ، والجراح، والصّمود؛ لتشكّل معا سيميائيّة الوقوف في هذه اللّوحة. وقد ضمّن هذه اللّوحة أكبر عدد من قصائد الديوان؛ ولعلّ ذلك راجـع إلـى طـول زمـن الوقوف؛ فالشّاعر يجهل انتهاء هذا الزّمن الذي يعيشه الآن.

والوقوف بقسوته يثير الأمل الذي يعبّر عنه الشّاعر بالبكاء؛ فالألم يدعو للبكاء، ممّا أوجد تواصلاً فنيّاً بين عنوان اللّوحة الثانية "عن الوقوف" واللوحة التالية "بكائيّة بلا دموع"، وهي لوحة تحمـل شـفافيّة الحزن المتمثّل في البكاء، لكنّ اللافت أنّ البكاء بلا دموع، وكأنّ الشّاعر لم يعد يؤمن بجـدوى الـدموع، وإظهارُها يعني الضعف والتقوقع؛ لذا جاء البكاء خفيّا، صامتا، وأمسك الدموع حتى لا تفـضح الـضعف النفسيّ، وتظهر الجرح الداخليّ؛ ففي هذه اللحظة لا بدّ أن يتمالك نفسه، ويفكّر بحلٍّ جادّ يدفع ألم المأساة.

وهكذا فقد رتّب الشّاعر ديوانه ترتيبا منطقيا، كلّ لوحة أفضت إلى لاحقتها، فارتبطت اللّوحـات معا في نسيج فنيّ واحد.

ولهذه اللّوحات علاقة جدليّة بعنوان الدّيوان؛ فزمن الفتح لا يلتقي مع أزمنة "الـسفر، والحـزن، والوقوف، والبكاء" لكنّها جدليّة مقصودة تخدم الدّلالات الفنيّة، ويمكن رسم مخطّطها على النحو الآتي:

الحزن

السَّفر ← **الـوقـوف** ≠ **الفَتْح**

البكاء

أمّا المجموعة الشّعريّة الثانية فجاءت تحت عنوان: "وشم على ذراع خضرة" وهو عنوان يأخـذ مزيّته التراثيّة من المكوّن الأوّل "وشم"، ويأخذ بروز أثره من المكوّن الثاني "على"، ويأخذ رسوخه مـن التصاق الوشم بالمكوّن الثالث "الذّراع"، ثمّ يأخذ دلالته الرمزيّة من المكـون الرابـع "خـضرة". وهـذه المكوّنات مجتمعة ربّما دلّت في معناها الإيحائيّ على رسوخ الهُويّة الفلسطينيّة، وبروزها، ووضـوحها، فضلا عن أقدميّتها، وبقائها واستمرارها، وهي لازمة للإنسان الفلسطينيّ، مثلمـا كـان الوشـم لازمـة لخضرة، وعلامة باقية مائزة لها.

وعنوان هذه المجموعة عنوان لقصيدة تضمّنها الديوان، وكأن الشّاعر يؤسّس لتلـك القـصيدة، ويمهّد لاستقبالها، بل يؤسّس لغيرها من قصائد الديوان التي جاءت مؤتلفة كأنّها قصيدة واحدة، فخـضرة "الرمز" حاضرة في كلّ قصيدة من قصائده، ووشمها يدلّ على هُويّتها، وأصالتها؛ لـذا فالـديوان يتّحـد اتّحادا عضويّا؛ وربما كان هذا سببا لعدم تقسيمه إلى لوحات مثل الديوان الأوّل. ومع ذلك، فكلّ قـصيدة كانت فاتحة لما بعدها، وخضرة ترافق الشّاعر منذ اللحظة الأولى، وهي سيّدة الموقف.

---

(1) وليد سيْف، قصائد في زمن الفتح، 104.

وتتّحد خضرة "الرمز" مع رمز آخر هو "زيد الياسين"، فيشكّل الرمزان عماد الديوان، ويصير الوشم هوية لخضرة، وعلامة مائزة لزيد الياسين:

تنحلّ رذاذا أخضر
. . في قلب الناطور النائم
وتخطّ على كل الحيطان . .
موّال فتوّة،
عن موسم عامٍ قادم
خضراء الوجه وخضراء الشّال
وكذلك قاع البئر ومصطبة البيت
وهو على طرف القرية يحلم
بالوشم الأخضر.. والعينين الخضراوين![1]

من هنا، كانت تسمية الديوان تسمية مقصودة، توحي بالرسوخ والتجذّر، بيد أنه رسوخ لخضرة؛ لذا كان الوشم علامة لها، أمّا "زيد الياسين" فيبدو مشتّتاً مطارداً، ينتظر العودة، وهذه القضية تلحّ على وليد سَيْف في شعره، فهاجسه دائما "هو كيف يكتب ملحمة التاريخ الفلسطيني...، كيف يعيد الفلسطينيّ إلى بيته الأوّل – الأرض"[2].

وهذا جزء من قصيدة "أعراس"، يحمل حوارا خفيّا بين خضرة وزيد الياسين:

"زيد الياسين"
ماذا تحمل في عبّك..
حين تعود اللّيلة!
للأطفال المنتظرين
أضمومة شُقّيق، حدوثة حبّ،
أو كمشة تين!

. . . .

– "يا امرأة البيت"
يا خضرة..
خلف التّلة أنتِ
ها أنذا آتٍ حيث أتيتِ
يوجعني صوتك.. يتعبني:
(يا طيور طايرة
ورايحة على عمّان
سلْمن عَ امّي وابوي
وقولوا خضرة راعية)[3].

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 26–27.
(2) فخري صالح، وليد سيف: احتفال الطبيعة والنبات بجسد الشهيد، جريدة: الدستور 1990/1/12م، ص10.
(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 47–49.

وفي المجموعة الشّعرية الثالثة "تغريبة بني فلسطين" دوافع تغري الباحث بدراسة تجربة الشّاعر الجماعيّة، تجربة أهل فلسطين، وعنوان هذه المجموعة يتّشح بالجرأة، وإظهار الحقيقة، وكشف الخفاء، فإذا كان هناك من يخاف أن يصرّح بالحدث الجلل فها هو الشّاعر يصدح به، وإن كان هناك من يجهل الحقائق، فها هي تتّضح أمام الجميع، ولا مجال للتّلفيق، والتعتيم.

وتواجه المتلقّي عاصفة نفسيّة بقراءة العنوان؛ لأنّ هناك جريمة تختفي خلف معطياته؛ فالتغريبة تحمل مدلول الإخراج قسرا، والتشريد، والطرد، والشتات، والضّياع، وهجر الوطن، وإسناد هذا الحدث لقوم بعينهم زاد فاعليّة العنوان، وعمّق أثره في النفس، فبنو فلسطين هم المقصودون؛ وكون الشّاعر صرّح بفلسطين في لحظة تاريخيّة كانت الأفواه فيها مكمّمة؛ فهو يبغي من الناس ألاّ يعيشوا جُبنا نفسيّا، وتردّدا وخوفا من كشف الحقائق، في الوقت نفسه كان العنوان رسالة للعالم النائم عن وقع الفجيعة، تطرق الآذان المغلّقة عساها تستيقظ لترى هذا الشعب المقهور، يُغرّب من أرضه، ويهيم على وجهه في أصقاع الدنيا.

فالعنوان مثير للقارئ، ومحفّز للاطّلاع، وجاء مدخلا ناجحا لأشعار الديوان التي تجسّد معاني الغربة تجسيدا عجيبا، وتتحدّث عن إصرار الإنسان الفلسطينيّ على الحياة رغم الموت الذي يلفّه من كلّ اتجاه، ورغم بطش العدوّ المتربّص به، فزيد الياسين وعبد الله بن صفية وخضرة، شخصيّات تسيّر الأحداث في أشعار الديوان؛ لتعرّي الحقائق، وتقدّم نموذج الإنسان الفلسطينيّ الذي كان ضحيّة، لكنه لن يستسلم أبدا.

وجدير بالذكر أنّ "عادل الأسطة" أورد أن هذا العنوان ليس من تسمية وليد سَيْف، إنما الذي اقترح العنوان هو الشّاعر "محمّد القيسي"، بينما كان وليد سَيْف قد أسماه: "تغريبة زيد الياسين"[(1)]، فالشاعر جعل زيد الياسين رمزا للفلسطينيين جميعا، لكن اقتراح "محمد القيسي" كان اقتراحا موفقا؛ حتّى يعرف القاصي والداني، والعالم والجاهل كنه هذه التغريبة، ولا يماري في حقيقتها اثنان، فلماذا التستّر وراء زيد الياسين؟ وليكن العنوان مباشرا قريبا.

أمّا بالنسبة لعناوين القصائد، فالباحث يجد تنوّعا فيها من حيث الصياغة، ومن حيث الدلالة.

يبدو تنوّع الصياغة للعناوين في عدد المكوّنات التي صيغت من خلالها؛ فهناك العناوين التي صيغت من مكوّن واحد مثل: "قصيدتان، طقوس، سوناتا، أعراس.." وهناك العناوين ذات المكوّنين، مثل: "النورس المفقود، الحبّ ثانية"، وهناك العناوين الثلاثيّة، مثل: "حكاية إبريق الزيت، الخروج من المنفى، أغنيات حبّ فلسطينيّة، عن الجرح والعاصفة، عن الشيء الضائع، تغريبة زيد الياسين".

وظهرت في شعره العناوين الرّباعيّة مثل: "عن الحبّ والحزن والأطفال، الهجرة من مدائن الأشياء، عن الجرح والحبّ القديم، قصيدة حبّ إلى طولكرم، أربع بطاقات في العيد، تقاسيم في زمن الفتح، وشم على ذراع خضرة، الموت في آخر الليل، مرثيّات إلى محارب مجهول".

وهناك العناوين الخماسيّة: "بدايات ريفيّة إلى الزّمن الطيّب، محاولة للبحث عن هوية الفدائيّ، البحث عن عبد الله البرّي، سيرة عبد الله بن صفية". ولديه عنوان سداسيّ: "مقتل زيد الياسين على طرف المخيّم".

---

(1) انظر: عادل الأسطة، تغريبتنا الفلسطينية، جريدة: الأيّام، ع 3241، 2005/1/30م، ص 20.

وكلّ مكون من هذه المكونات يقوم بوظيفة في الدلالة على فحوى القصيدة، أو إثـارة المتلقـي، ورفد عملية التوصيل، سواء أكان منفردا أم متّصلا بغيره؛ لذلك ليس أمر العنوان وطريقة صياغته أمرا عاديّا أو حلية زائدة، بل يحمل قيما سيميائيّة، و"يمثّل ركيزة دلاليّة تُقرأ النّصوص في ضوئها"[1].

وقد تنوّعت دلالات العناوين في شعر وليد سَيْف؛ فهناك العنوان الذي يحمل لمسة واقعيّة، مثل: "الحبّ ثانية، وأربع بطاقات في العيد"، ومن العناوين الواقعيّة ما أخذ خصوصيّة فلسطينيّة، واصطبغ بصبغة وطنيّة، مثل: "أغنيات حبّ فلسطينيّة، بطاقات صغيرة إلى طولكرم، قصيدة حبّ إلى طولكرم". والواقعيّة المتمثّلة في مثل هذه القصائد هي الواقعيّة التي يألفها المتلقّي، ويفهم منها شيئا قريبا مباشرا، حتى إنّه قد يستخدم مثلها في كلامه العاديّ، بعيدا عن الترف الفنّي والغموض.

وظهرت في شعر وليد سَيْف عناوين إيحائيّة رمزيّة، وهي عناوين قد تكون بعيدة في مدلولاتها عن وعي المتلقي، أو قد تكون عاديّة لكنها تحمل في طيّاتها إيحاء يجهله المتلقي بمجرد قراءة العنوان، ويتطلّب الأمر منه في الحالتين التوقّف، ومحاورة العنوان للكشف عن دلالات عميقة تكمن في بدائله. من أمثلتها: "الهجرة من مدائن الأشياء، النورس المفقود، أعراس، عن الشيء الضائع..".

وهناك عناوين ذات صبغة تراثية، لكنها لا تخلو من رمزية مثل: "حكاية إبريق الزيت، وشم على ذراع خضرة، البحث عن عبد الله البرّي"، ولا ننسى العناوين التي تثير الحزن والقلق، مثل: "تغريبة زيد الياسين، مقتل زيد الياسين على طرف المخيم".

هذا التقسيم لذات العنوان كنصٍّ منفصل عن هيكل القصيدة، لكنه قد يتغيّر إذا ما نُظر إليه من نافذة النّصّ؛ لما يمنحه النّصّ حينئذٍ من معطيات جديدة، فالواقعيّ قد يغدو رمزيّا، والرمزي قد يعود واقعيّا، وهكذا.، من هنا فعناوين الدواوين والقصائد "تمثّل مؤشّراً سيميولوجيّاً ذا ضغطٍ إعلاميّ موجّه إلى المتلقّي؛ لمحاصرته في إطار دلالة بعينها، تتنامى في متن الخطاب الشعريّ في وضوحٍ أحياناً، وفي خفاء أحياناً أخرى"[2].

وفيما يأتي محاولة لدراسة سيميائيّة لنماذج من عناوين قصائد وليد سَيْف:

1- عن الحُبّ والحزن والأطفال[3]:

أربعة معطيات جمعها الشاعر لتشكّل هذا العنوان، وسبقها بـ"عن"، وكأنّ هناك كلاما غائبا يسبق العنوان يتنبأ به المتلّقي.

وهذا العنوان يكوّن ثلاثية ترتكز على "الحبّ والحزن والأطفال"، يلتقي فيها المدلول الأول مع الثالث [الحب، الأطفال] متجاوزا المدلول الثاني [الحزن]، الذي جاء فاصلا بين ذينك المدلولين. وهذا المدلول مشكلة تقلق الشّاعر منذ البداية، وهي تقلق الحياة أيضا، ووجوده في هذا العنوان نمّى الإحساس الفنّيّ من جهة، وعمّق القلق النفسيّ من جهة أخرى. لكنّ المدلولات الثلاثة تأتلف في علائقها لتنتج جسد

(1) محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، 8.
(2) محمد عبد المطلب، مناورات الشعريّة، 77.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 20.

القصيدة التي يمتزج فيها الأمل مع الألم، والفرح مع الحزن، والتفاؤل مع التشاؤم، والطفولة مع صنع الأساطير، والموت مع الحياة. وتتجلّى بعض هذه المتناقضات في المقطع الآتي:

[اتّساع]	**في أرضٍ ما .. تنمو وردة**	⟸	**حياة**	⟸	**تفاؤل**
[تقوقع]	**في ركنٍ ما .. يبكي طفلٌ**	⟸	**حزن**	⟸	**تشاؤم**
[اتّساع]	**في دربٍ ما .. أسطورة**[1]	⟸	**أطفال**	⟸	**تفاؤل**

حصر المعنى السّلبيّ "الحزن" بين معنيين من المعاني الإيجابية المتصلة بالنمو واستمرار الحياة، تماما كما بدا الأمر في العنوان، وكأن الشّاعر شكّل لوحة جدلية تخدم عنوانه، على النحو:

نموّ الوردة	⟸	**تفاؤل**	⟸	**سعادة**	⟸	**حب**
بكاء الطّفل	⟸	**تشاؤم**	⟸	**شقاء**	⟸	**حزن**
وجود الأسطورة	⟸	**تفاؤل**	⟸	**سعادة**	⟸	**أطفال**

وتبقى هذه المعاني متناوبة في جدليّة عجيبة حتى نهاية القصيدة، ولكن باختلاف الكيفية التي تجلّت في المقطع السابق. وإذا كان الشّاعر يحصر السّلبي، ويحاول القضاء عليه، كذلك فهو يحجّمه في ركن ما، لكنّه يمنح الحبّ والأطفال واستمراريّة الحياة اتّساعا وامتدادا غير محصور (في أرض ما، درب ما).

وجدير بالذكر أنّ هذه القصيدة جاءت على شكل حوارين (أحدهما خارجيّ، والأخر داخلي)، والحواران يكشفان عن عمق الصراع بين مدلولات العنوان، فالخارجيّ يبدو متفائلا، أما الداخليّ فيبدو متشائما، وكأنّ الشّاعر يقوم بأداء الحوارين، ويعكس من خلالهما رؤى خاصّة؛ فالظاهر شيء، وكوامن النفس (الباطن) شيء آخر.

2- "الهجرة من مدائن الأشياء"[2]:

يقوم هذا العنوان على نصيّة إيحائيّة تتّصل بالحدْس أكثر من اتصالها بالواقع، وهذه الحدسيّة تبدو واضحة في القصيدة، رغم أنّ الشّاعر يعبّر عن قضيّة واقعية هي "الهجرة من الوطن". فالمدلول الأول في العنوان مباشر؛ لذا ظهر ما يخدمه في القصيدة، مثل:

صديقتي..
ورغم ما يقال أن في يديّ حكمة بعيدة
فما رغبت أن أقول..
والمدى بكاء سائح غريب

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 20.
(2) نفسه، 32.

قد ضيّع الرّفاق والطريق والمكان

سوى: قد كان.. يا ما كان[1]

أما بقية أجزاء العنوان (مدائن الأشياء) فهي أجزاء غامضة، لكنّ فيها إيحـــاء يؤوّلـــه المتلقـــي بحسب ما يتركه من أثر نفسيّ، وظهر في القصيدة ما يخدم هذا الجزء، مثل:

أجيء.. ليس في يديّ..

من الكلام غير أنّ واحدا يموت

كأنّما تغيّب العيون زرقة قديمة

الموت والبحار والسّماء

الزرقة التي تمارس الوجود

وراء ما يعيه وهم

وتخلق الأشياء خلف خاطر الحدود![2]

فالكلام الذي في اليدين، والعيون التي تغيّب زرقة قديمة، والزرقة التي تمارس الوجـــود خلـــف الـــوهم، والأشياء التي تخلق خلف الحدود، كلّها مدلولات بعيدة عن المباشرة، وتستدعي إيجاد العلائق بينها، لكنّ غموضها لا يعيبها؛ فهي تخدم غموض العنوان، فليس من المناسب أن يكون العنوان غامضا، والـــنّص مباشرا. كذلك يحاول الشّاعر المعاصر أن ينأى بعناوينه عن المباشرة، ويغلّب عليها "الطابع الإيحائيّ بما تضمّنه من رسائل مشبعة برؤية العالم"[3].

3- قصيدتان[4]:

عنوان مباشر، جاء بصيغة المثنّى، وهو لا يحمل شاعريّة عالية في ذاته، ورغم ذلك فالعنوان "لـــو كان مجرّد علامة ترقيم فإنه يحدث أثرا في المتلقي قد يشدّه إليه ليتأمله..."[5] من هنا يتحوّل العنوان الـــسابق من مجرّد لفظ مثنّى إلى علامة فنيّة تسترعي نظر المتلقي، أوَ ليس اللّفظ يحمل غموضا مـــا رغـــم ظـــاهره المباشر؟ فالقصيدتان مبهمتان، وهذا يقود المتلقي إلى البحث عن القصيدتين، فإذا به أمـــام الأولـــى بعنـــوان "حنين"، وأمام الثانية بعنوان "حلم". وربما قاده فضوله للبحث عن العلاقة بين العنوانين الفـــرعيّين، فيجـــد أنّ القصيدتين كانتا حلما؛ فالحنين استرجاع لماضٍ غدا مفقودا الآن، فتستعيده الذاكرة كما تستعيد حلمـــا فعليـــا؛ لأن العودة إليه تكاد تكون مستحيلة؛ لذا انتزع الشّاعر من ذاكرته صورة ماضية تشكّل حلما في الحاضر:

أحنّ.. وقد يصير الحزن كالموّال

إذا امتّدت على جرحي..

خطى الزّيتون والأبطال

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 39-40.

(2) نفسه، 40-41.

(3) روبرت شولز، سيمياء النّص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، 161.

(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 104.

(5) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النّصيّ، 111.

وإنْ عانقتُ في حزني صديقا غاب
وحين أتوه لم يلقوه
سوى ليمونة في الدار تحكي عنه للأحباب!
أحنّ إليكِ
وللزيتون حين امتدّ في عينيكِ
وواحة جدّيَ الخضراء.. والرّملِ
ومهرته التي ترعى على مهلِ[1]

والقصيدة الثانية "حلم": تتّصل بالأولى "حنين"، فالشّاعر بعد حنينه الحالم يعيش لحظة جديدة تختزن معطياتها في اللاشعور، فيستعيدها كما استعادها في لحظات الحنين، لكنّ وقع هذه الصورة كان أشدّ على وعي الشّاعر فحوّلها إلى حلم:

ونقّر من يدي الحسّون..
ما جمّعتُ عن خدّيكِ
حصاد الرحلة الأخرى وراء اللّيل
إلى نخلاتِ واحتنا.. وقلب الرّملِ،
.. إذا ما صار نافورة
وسور الدّار حين يظلّ أسطوره
حملت التّين للأحباب والأهلِ
وكان الباب مفتوحا لكلّ الناس
وحدّث والدي القرويّ عن أصلي
وطفلي دافئ كالوعد.. كالأعراس
تحاوره على عينيكِ..
قبّرة على مهلِ
وذُبنا.. كان صمتُ اللّيل يطوينا
.. فيحلم ربّما فينا..[2]

فالشّاعر يعيش حلما جميلا، يعود فيه إلى نخلات الواحة، وسور الدار، يحمل التين للأحباب، ويدخل من الباب؛ ليجد والده، ليحدّث عن أصله... لكن ذلك ما كان حقيقة.

وهكذا امتدّ العنوان العاديّ في فضاء القصيدتين، ورغم مباشرته إلا أنّ المتلقي يستطيع بذكائه أن يحمّله طاقات إيحائيّة وفنّيّة مهما ضعف فيه التوقّد الإبداعيّ.

4- "عن الشيء الضّائع"[3]:

هذا العنوان يحمل كينونة الضّياع العائمة في سطور القصيدة، وهذا الشيء الضائع لا يبوح به الشّاعر أبدا، فيبقى ضائعا، وإذا خطر بباله فإن الصمت ينتابه:

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 105.
[2] نفسه، 106-107.
[3] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 12.

حين ركضنا نسأل عن ثمن الموت

وتلاقينا في لغة الشيء الضائع

كان الصمت الجائع

سيّدنا..[1].

والشيء الضائع شيء ممنوع، ورغم سرّيّته يبدو أنه معروف لدى ضمير المتكلّمين في القصيدة:

كنا نشتدّ

يلمع في أعيننا الشيء الضائع

حين أتى الحرس اللّيليّ

(أصحاب القمصان الخشنة)[2].

ودلالات هذا الشيء تتنوّع، فقد يكون ضياع الوطن، وقد يكون غياب الثورة، وقد يكون ضياع الإنسان، وقد يكون ضياع الشّاعر نفسه...، ويذيب الشّاعر دلالات هذا الشيء الخفيّة في نصّه منتجا قضيّة معاصرة –قضية الضّياع– والصّمت أمام هذا الضّياع. كذلك تظلّل لفظة "الشيء" الضّبابيّة، وهي ضبابيّة تعمّق التكتّم والتستّر في واقعنا المعاصر، لاسيّما واقعنا السياسيّ.

5– سيرة عبد الله بن صفيّة[3]:

لهذا العنوان فاعليّة لأكثر من سبب، فكونه بدأ بـ"سيرة"، فهذا يشوّق المتلقي لمعرفة هذه السيرة، وكيف ستصاغ في قوالب شعرية، ثم يجد أنه لا نَسَبَ لعبد الله؛ لذا نُسِبَ لأمّه، وبذلك لم يُعطَ هُويّة شخصيّة كالتي للبشر.

وما أن يفتح المتلقّي عينيه على القصيدة حتى يجد العنوان مطابقا لفحواها؛ فهي تروي قصّة عبد الله بن صفيّة، وتقصّ عذاباته، وتشرّده، ومطاردته، ونهايته المأساويّة، وكونه نُسب لامرأة فهذا يشوّق القارئ؛ ليجد بالفعل أن حركة المرأة تملأ القصيدة، ولا يوجد أثر يذكر للرجال، كذلك قد يكون الأمر أبعد من ذلك؛ فهذا رجل يعيش غربة مريرة، بلا هوية حقيقية، وبلا عنوان، وبلا وطن، وعدا ذلك، فقد نشأ يتيما، هذا اليتم لم يمنحه حنان الأب، فالتصق بأمّه:

يا عبد الله يتيما كنتَ وما زلتَ..

وهذا العالم مأدبة لا تعبأ بالأيتام[4]

وسيرة عبد الله تنمو من آخرها نمّوا دراميّا مثيرا؛ إذ تبدأ بحدث النهاية – الشهادة، ثم تعرض قصّة أليمة لرجل عاش مهموما، ومات مقهورا، وما عرف الاستقرار لحظة؛ لأنه لا يملك وطنا، ولا بيتا، أمّا خيمته فتناثرت أجزاؤها، وهكذا توزّع عبد الله في الكون تاركاً أثره الدمويّ:

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 12.

[2] نفسه، 13.

[3] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 73.

[4] نفسه، 87.

صوت في الريح ينادي عبد الله...
وعبد الله يلملم أجزاء الشمس..
وأشلاء الوطن المذبوح، وعبد الله
ويصبح وطنا..
تلتجئ إليه طيور العالم والأشجار، وعبدُ اللهْ
يتوزع في الكون..
ويترك في كلّ رواقٍ من أروقة الدنيا قطرة دم[1]

وفي هذه السيرة يبدو عبد الله إنسانا مجاهدا صابرا، يموت وهو يبحث عن وطن، ويسلّم رايتــه لأخيه الأصغر الذي بقي وحده من عائلة عبد الله كلّها.

وهكذا جاء العنوان دالا على مضمون القصيدة، وارتبط بها ارتباطا عــضويّا، وعمّــق نظــرة القارئ تجاهها.

من خلال هذه المحاولة لدراسة العنوان في شعر وليد سَيْف، يجد الدارس أنه نوّع في صــياغة عناوينه، وتفاوتت بين المباشرة والإيحاء، لكنها تكاد تكون غالبا متلائمة مع البنى الفنيّة لقــصائده، "وإذا كان العنوان هو البؤرة الإيحائية الأولى للقصيدة"[2] فإنّ عناوين وليد سَيْف كانت مداخل موفّقة –غالبــا– وإضاءات للنصوص التي تليها.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 97-98.
(2) فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبية، 66-67.

طول القصيدة

طول القصيدة قضية اختلف حولها القدماء والمحدثون، فالنّقاد القدماء أبدوا آراء شتّى في هذا المجال، فمنهم من رأى أنّ الطول مدعاة للتكلّف[1]، ومنهم من رأى أن الشّاعر المجيد هو من لم يُطل فيملّ الأسماع، ولم يقطع وبالنّفوس ظمأ إلى المزيد [2]، ومنهم من رأى أنّ في الطول هيبة حتى لو كان الإيجاز أجود[3]. وهناك من كان يبحث عن الإيجاز؛ فقد سئل ابن الزّبعرى عن سبب قصر أشعاره، فقال: "حسبك من الشعر غرّة لائحة، وسمتة واضحة"[4].

وربما احتاجت مقاييس القدماء في الطول إلى إعادة نظر؛ لعدم دقّة بعضها، أو لعموميّتها، فمقياس الجاحظ في أنّ الطول يؤدّي إلى التكلّف لا ينطبق على القصائد الطويلة كلّها، وإن وجد من الشعراء من وقع في التكلف نتيجة الإطالة. أمّا ابن رشيق فقد أهمل النواحي الفنية، وعدل عن الكيفية التي صيغ بها هذا العمل المهيب.

أما رأي ابن قتيبة، فيحتاج إلى توضيح؛ إذ ليس معلوما متى تملّ الأسماع، وهذه قضية نسبيّة لدى المتلقّين، كذلك قد تملّ الأسماع مع وجود الظمأ نظرا لاعتبارات فنّيّة أو أدائيّة، ثم إنّ في مثل هذه الآراء حجرا على موهبة الشّاعر من جهة، أو إطلاقا لها –على نحو لا يتواءم مع تجربته– من جهة أخرى؛ فقد يحتاج الأمر إلى الإطالة، كما أنه قد يحتاج إلى الإيجاز، وهذا تحكمه التجربة الشّعرية وحصافة الشّاعر، ومقدرته الفنّيّة أكثر ممّا تحكمه الأسماع التي قد تخطئ في أحكامها، فالشّاعر هو الذي يحدّد طول القصيدة تبعا لدفقاته الشعوريّة، ولا يسير على قواعد يضعها النّقاد ابتداء.

بَيْد أنّ المشكلة التي قد يقع فيها بعض الشعراء هي أنّ قرائحهم تتجمّد في لحظة بدئيّة غير متوقّعة من قبل الشّاعر نفسه، فيتفاجأ بالنهاية قبل أوانها، مع أن في نفسه توقا للكتابة، وفي فكره شيئا بحاجة إلى القول.

وهناك حالة عكس هذه؛ فالشّاعر قد يسير مع القصيدة قويّة مقبولة إلى حدّ معيّن، ثمّ يقع في شَرَك الخفوت الفنّيّ، فلا هو قادر على قيادة زمام القصيدة نحو النهاية، ولا هو قادر على إعادة التوهّج الإبداعيّ لأبياته.

وفي العصر الحديث طرحت قضية الطول، ودرسها النقاد بعناية، وانقسموا أمامها قسمين: قسم يرى الطول في الحجم، كما كان الأمر عند القدماء، وقسم يراه في غير الحجم[5]، والقسم الثاني يركّز على فكرة القصيدة، فيرى أن القصيدة القصيرة ذات فكرة بسيطة، تسير في اتجاه واحد، أمّا الطويلة ففكرتها مركّبة تتحلّل إلى عناصر فكريّة متجاذبة متصارعة متكاملة[6]. وعلى هذا الأساس فالمعاصرون يهتمّون "بالمقياس الكيفيّ للتفرقة بين القصيدتين الطويلة والقصيرة، وهو ما يتمثّل عندهم في الجوهر... أكثر منه في الطّول"[7]. لذا يرى (هربرت ريد) أنه ليس ثمّة معيار شامل لذلك، على الرغم من وجود اختلاف بين

---

(1) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، 1 / 113.
(2) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1 / 76.
(3) انظر: ابن رشيق، العمدة، 1 / 169.
(4) أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، 194.
(5) انظر: خليل الموسى، القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية، ص 99–100، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق، سورية، 1985م.
(6) انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، 268–269.
(7) يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، 253.

القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة، والاختلاف يعتمد على مسألة الغنائيّة[1]، فالقصيرة غنائية فهي قصيرة إلى القدر الذي يكفي لأن تعدّ للموسيقا وتُغنّى ابتغاء إمتاع سريع، أو هي التي تجسّد موقفا عاطفيا مفردا، بصورة مباشرة، لكنّ القصيدة الطويلة هي تلك التي توحّد عددا من الأمزجة العاطفيّة[2].

وهناك أسباب أدت إلى الطول في القصيدة المعاصرة أهمّها: شيوع القالب الدّرامي، وبعدها عن الغنائية، فكانت القصيدة الطويلة مرحلة للانتقال إلى البنية الدرامية[3]، إضافة إلى دخول القصّة، والبناء المسرحي إلى القصيدة الحديثة، مما ساعد على تضخيمها وامتدادها.

وقد كانت بداية القصيدة الطويلة قصصيّة بإجماع النّقاد، غير أن هذا الصوت لم يكن هو الذي امتدّ وساد فيما بعد، فقد ظهرت أصوات دخلت بالقصيدة الطويلة إلى دائرة التجريب، واللغة الأسطوريّة، والغنائيّة التحريضية[4]. وقد سعى الشّاعر العربيّ المعاصر إلى بناء قصيدة طويلة كانت عربيّة الملامح والرّؤى، رسم بدر شاكر السّياب أفقها، وأرسى ذاكرتها[5]. وقد أخذت القصيدة العربية تميل إلى الطول شيئا فشيئا حتى غدت عملا قائما بذاته، وهناك من رأى أنّ هذه الظاهرة تعود إلى التأثّر بالشّعر والنقد الغربيّين أكثر من التأثر بشعرنا ونقدنا[6].

وجدير بالذكر أنه يجب ألا ينظر إلى القصيدة الطويلة بمنظور سلبيّ؛ فالطول قد يجسّد تجربة الشّاعر وهمّ جماعته، وينقل خفايا النفس، وأحاسيسها، ويؤلّف فيها بين المتناقضات، لتغدو القصيدة الطويلة سِفراً للحياة. كذلك لا يعني طولها بعثرة موضوعها؛ فالمطوّلات من السّهل أن تدور حول موضوع واحد؛ فالطول لا يحول دون الترابط الموضوعيّ والعضويّ بين أجزائها، وقد استطاعت القصيدة الطويلة تحقيق وحدتها؛ لأنها تعبر عن رؤى الشّاعر الحداثيّ النابعة من معاناة واحدة[7].

أما بالنسبة لأقسام القصيدة من حيث طولها، فقد قسّمها (جودت إبراهيم) على النحو الآتي:

1- القصيدة الصغرى (الومضة) : 2 – 3 أسطر.
2- القصيدة المتوسطة : 20 – 40 سطرا.
3- القصيدة الطويلة : 40 – 200 سطر.
4- نصف المطوّلة : 200 – 300 سطر.
5- المطوّلة (العملاقة) : 300 – 400 سطر[8].

وهناك أصوات مشهورة للقصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، لكن ظهرت أصوات في هذا المجال كانت أقل شهرة، ويمثّل وليد سَيْف أحد هذه الأصوات، فالباحث يجد في شعره اتّجاها واضحا نحو الإفاضة، لكن لم ينل شهرة في هذا المجال، كما نال غيره من الشعراء.

وفيما يأتي جداول تبيّن عدد السّطور الشّعرية في قصائده المختلفة:

---

(1) الغنائية (Lyricism): نزعة شعرية تدفع الشّاعر إلى التعبير عن انفعالاته في أسلوب أخاذ، يستميل النفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل، والشعور الذي يناجي القلب، والموسيقا الشّعرية التي تترقرق في الأذن، والصورة الشّعرية التي تداعب الخيال (انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، 267).

(2) انظر: هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى العاكوب، 60.

(3) انظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، 101.

(4) انظر: رقية حجازي، القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث، ص 51، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، الأردنّ، 1994م.

(5) انظر: محمد اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، 140.

(6) انظر: خليل الموسى، القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية، ص 90، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق، سورية، 1985م.

(7) انظر: روعة الفقس، مفهوم الحداثة الشّعرية في النقد الأدبيّ في سوريّة خلال الربع الأخير من القرن العشرين، ص 72، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سورية، (د.ت).

(8) انظر: جودت إبراهيم، ملامح نظرية في نقد الشعر العربي، 171.

أولا: ديوان: قصائد في زمن الفتح:

القصيدة	عدد سطورها	القصيدة	عدد سطورها	القصيدة	عدد سطورها
حكاية إبريق الزيت	145	أغنيات حب فلسطينية	206	أربع بطاقات في العيد	107
عن الحب والحزن والأطفال	172	عن الجرح والعاصفة	66	بدايات ريفية إلى الزّمن الطيب	196
الهجرة من مدائن الأشياء	167	عن الجرح والحبّ القديم	97	تقاسيم في زمن الفتح	102
النّورس المفقود	237	قصيدتان	69	محاولة للبحث عن هوية الفدائي	236
الخروج من المنفى	101	بطاقات صغيرة إلى طولكرم	102	طقوس	86
أغنية للسّلاح والشهداء	129	قصيدة حبّ إلى طولكرم	132		

ثانيا: ديوان: وشم على ذراع خضرة:

القصيدة	عدد سطورها	القصيدة	عدد سطورها	القصيدة	عدد سطورها
سوناتا	29	سوناتا	31	وشم على ذراع خضرة	224
سوناتا	23	سوناتا	31	الموت في آخر الليل	169
عن الشيء الضائع	53	أعراس	308	مرثيات إلى محارب مجهول	145

ثالثا: ديوان: تغريبة بني فلسطين:

القصيدة	عدد سطورها	القصيدة	عدد سطورها	القصيدة	عدد سطورها
تغريبة "زيد الياسين"	787	سيرة عبد الله بن صفيّة	502	مقتل زيد الياسين على طرف المخيم	201

رابعا: قصائد أخرى:

القصيدة	عدد سطورها	القصيدة	عدد سطورها
البحث عن عبد الله البرّيّ	347	الحب ثانية	202

تبيّن الجداول السابقة أن شعر وليد سَيْف استُثني منه القصائد الصغرى، أما المتوسّطة فظهــرت عنده (4 قصائد)، وقصيدتان كانتا مطوّلتين (عملاقتين)، وقصيدتان كانتا فوق المطوّلة ويمكن إطلاق اسم ملحمة عليهما، ليس لطولهما فحسب، إنّما لأنّهما تحكيان قصة أبطال يــصلون إلـــى حــدّ الأســطورة، ويمثّلون حركة جماعيّة، فزيد الياسين، وعبد الله بن صفية بطلان ملحميّان يقدّمان من خـــلال حياتهمـــا سيرة الشعب الفلسطينيّ، ويسطّران مسيرته التّاريخيّة.

وهذه النتائج تؤكّد أن وليد سَيْف اتجه في شعره نحو الطّول. وهناك مجموعة أسباب أدت إلى ذلك، منها:

1- الموضوع:

يرى بعض النقاد أن هناك علاقة بين طول القصيدة وموضوعها[1]؛ فالموضوع الــذاتيّ لــيس كالموضوع الجماعيّ، فالموضوع الجماعي يصوّر حركة مجتمعات بأكملها لا حركة فرد من الأفــراد؛ والحركة الجماعيّة تمتدّ مشكّلة قضيّة إنسانيّة، هذه القضيّة تحتاج إلى قصيدة أكثــر اتّــساعا لتــستوعب مضامينها. ومعظم القضايا التي ظهرت في شعر وليد سَيْف قضايا عامّة، وقد نأى كثيرا عــن الذّاتيّــة، حتى إنّ البعد الذاتيّ ينصهر في البعد الجماعيّ، وتأتي "الأنا" في قصائده متجاوزة (أنا الشّاعر)، ودالّـــة على (أنا الإنسان)، أو (أنا الفلسطيني)، أو (أنا المغترب).

ومن الموضوعات الشّعريّة عند وليد سَيْف: الحديث عن الغربة، حب الوطن، ضـــياع الـــوطن، الحنين والشوق، تصوير النكبات الفلسطينية، المقاومة، الضيق من الواقع، ملاحقـــة الأعـــداء، الـــشهادة، ضياع الإنسان الحديث، الأمل بحياة كريمة... وهذه الموضوعات –رغم طابعها الذاتي– إلاّ أنّ حقيقتهـــا تتجاوز الفرديّ؛ لتنطق باسم الجماعة.

2- التجربة الشّعرية:

الحديث عن الموضوع يقود إلى الحديث عن التجربة الشّعرية، والتجربة الشّعريّة هي الـــصورة الكاملة النفسيّة أو الكونيّة، يصوّرها الشّاعر تصويرا ينمّ عن عمق شعور لديه، ينقلها في أدقّ ما يحـــيط بها من أحداث العالم الخارجيّ؛ فتبدو فيها الحياة بألوانها، وصراعات النفس والناس، فتفتح عيوننا علـــى حقائق خفيّة، وتنقل لنا فكرا وخيالا وعاطفة[2].

والصدق في التجربة لا ينبع بالضرورة من كون الشّاعر عاش هذه التجربة بتفاصيلها "بل يكفـــي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبّت في نفسه حميّاها"[3] لذا كان الـــشعور وعمـــق الإحساس بالتجارب والأحداث من أكثر عوامل الصدق والتأثير في القصيدة، أمّا اختلاق التجـــارب التـــي لا تمتّ للواقع والناس بصلة فمدعاة للتكلّف، والفتور الفنّي، حتى لو أجاد الشّاعر فـــي اختلاقهـــا مـــن الناحيـــة الشكليّة؛ لأن المتلقّي ذا الحسّ المدرّب يكتشف الافتعال والعَصْرَ الذهني الذي يتعمّده الشّاعر لإنجـــاب عَـــسِرٍ لقصيدة تظلّ سطحيّة التأثير لدى المتلقي الذي يبحث عما يشبع نهم عواطفه، ويلامس أحاسيسه.

---

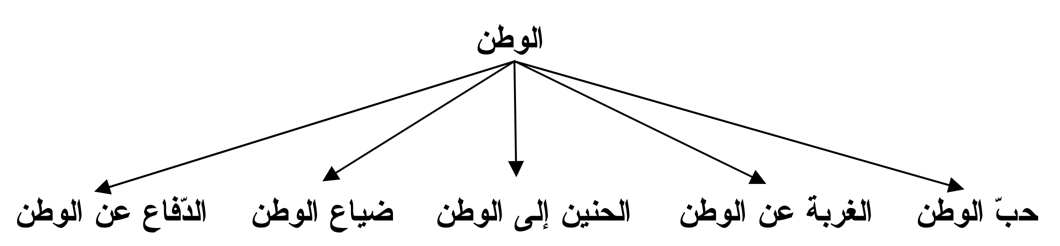
(1) انظر: يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، 257–258.
(2) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 363–364.
(3) نفسه، 364–365.

وتتّصل التجربة الشّعريّة بمعاناة الشّاعر؛ فالمعاناة "هي التي تنضج بهدوء تجربة... المبدع، وهي التي تتوّج عمله، وتمنحه القيمة الحقيقية"[1]، والأمور التي تسبّب المعاناة متنوّعة، مثل: الأحلام التي لم تتحقّق، القضايا المحيطة بنا، الأوضاع المتردّية، صلتنا بالآخرين، وصلة الآخرين بنا[2].

والشّاعر الذي يعيش معاناة حقيقية يعيش تجربة حقيقية، ومن ثم يخرج عملا فنيّا على نحو يليق بتلك التجربة.

والمتتبّع لشعر وليد سَيْف يجد أن أكثر من نصفه قد نظم في مرحلة مبكّرة من العمر الزّمني والعمر الشعريّ، إلا أنه يجد في الوقت ذاته أثر المعاناة، وعمق التجربة ظاهِرَيْن بوضوح في أغلب قصائده، وهذا يؤكد أنه ليس من الضروريّ نجاح الشّاعر بحسب عمره الشعري؛ فقد يتفوّق المبتدئ؛ لأن مردّ ذلك المعاناة، ووضوح التجربة، وصدقها.

وتتمثل أبعاد التجربة الشّعرية عند وليد سَيْف في محور واحد هو محور "الوطن"، وينبثق عن هذا المحور محاور أخرى ذات علاقة بالمحور الأساس:



البعد الرئيس للتجربة هو بعد إنسانيّ، يتجاوز الشّاعرَ ومعاناته الخاصّة؛ ليصدق على كل إنسان؛ لأن الفطرة الإنسانية تميل إلى حب المكان "الوطن"، وتصبح الغربة عنه مأساة؛ لذا لا يألو المغترب جهدا في محاولته للعودة، وإذا انسدّت أمامه الأبواب فإنه يتعزّى بالحنين والتشوّق الدائم، لكن إذا أضيف إلى بعد الغربة بعد الضّياع، فإن المشكلة تتفاقم؛ لأنها تولّد سلسلة من المشكلات الإنسانية، ويصبح الوطن حينها قضيّة تحرّك الإنسان، أمّا المبدع فيتّخذ من إبداعه بوقا ينفخ فيه هذه القضيّة، وإذا أصبحنا أمام قضيّة فإن ذلك يحتاج من مبدع كالشّاعر أن يمنح قضيّته أهميّة، ويوصلها للآذان، ويقدّم للآخرين جوانبها المختلفة، والحديث عن قضية كبرى لا يُتوقَّع أن يكون في أبيات قليلة؛ لأن القليل لا يعبّر إلا عن القليل، ولا يستوعب تجربة كبرى؛ من هنا كانت القصيدة الطويلة ميدانا فسيحا يتضمّن القضايا الإنسانية ويجلّيها، ومن ثمّ تناسب طول القصيدة عند وليد سَيْف مع المشكلة التي يطرحها.

وأبعاد التجربة الشّعرية عند وليد سَيْف ظهرت في أنواع تجاربه التي عاناها، وأبرز تجربتين لديه هما: التجربة الشخصيّة، والتجربة التاريخيّة. فتجربته الشخصية ساقتها الأحداث الكثيرة التي عاشها ابتداء من تعلّقه بالوطن، ومرورا بخروجه منه، وانتهاء بحياة الغربة، لكنّ الأمل كان يراوده بالعودة، بيد أنّ العودة استحالت أمام المعيقات الكثيرة، فأصبح الخروج غربة دائمة، من هنا تولّد شعر المعاناة الشفيف ناقلا تجربة حقيقية، وهي تجربة تستحقّ التفصيل والاهتمام، مثلما تستحقّ التّطويل في أثناء العرض.

وجاءت تجاربه التاريخيّة لتضيء زاوية من زوايا التاريخ الفلسطينيّ الحديث؛ فقد غدا شعره سجلا تاريخيا للتاريخ الفلسطيني المعاصر، لكنها تاريخيّة تنفر من تدوين الأحداث، والوقائع، وتميل إلى التصوير الفنيّ المؤثّر. وفي هذه التجربة كشف عن تلك اللّحظة المعتمة، لحظة الهزيمة، والتقوقع،

---

[1] محمد منال عبد اللطيف، الخطاب في الشعر، 5.
[2] انظر، نفسه، 6.

والتهجير، فقد كان صدور أول ديوان شعريّ سنة (1969م)، وأقدم تاريخ قصيدة حواها (1967م)، وهذا الديوان جاء ليعبّر عن واقع الإنسان الفلسطيني بعد النكسة؛ فصوّر واقع التشرّد، والضّياع، واليأس والانهزاميّة، ومن جهة أخرى انبعاث الثورة. ومثل هذه التجربة لا تفيها مقطوعة، أو قصيدة قصيرة. على الرغم من أن الشّاعر تخيّر ما يشاء من تلك المواقف والأحداث، فالشعر لا يستوعب كل شيء، وإلا لغدت قصائده ملاحم.

وهكذا فقد صاغ وليد سَيْف تجربة متكاملة وفق رؤية حديثة، وكان في القصيدة الطويلة مجال لاستيعاب هذه التجربة.

3- تنّوع الأساليب:

اعتمد وليد سَيْف أساليب شتّى سواء أكان الأمر في القصيدة الواحدة أم في قصائد مختلفة، فقد ظهر لديه أسلوب السرد القصصيّ، والأسلوب المسرحيّ، والأسلوب الغنائيّ، وسعى دائما إلى تعدّد الأصوات في القصيدة الواحدة، وتداخلها، وامتزاجها، ويعتمد في ذلك على الأبنية الدراميّة، وتنوّع أصوات القصيدة أدّى إلى تطويلها؛ لأن الشّاعر في مثل هذه الحالة مطالب بالالتزام بالبناء الشعريّ، وفي الوقت نفسه مطالب بالتزام الأسلوب القصصي، والأسلوب المسرحي وغيرهما، وأمر ذلك ليس سهلا فهو بحاجة إلى شاعر ذي مقدرة فنية، تتجاوز مقدرة الشّاعر العاديّ أو كاتب القصة، أو كاتب المسرحية. وهناك قصائد كثيرة مثّلت هذه الظّاهرة، منها قصيدة "محاولة للبحث عن هوية الفدائي":

تتحدث هذه القصيدة عن فدائيّ موزّع الهويّة في المدائن المختلفة، ولعلها قصة الفلسطينيّ الموزّع في كلّ مكان، يموت غريبا عن وطنه، ويعود خبر موته فقط، أو هو الفدائيّ المطارد، يُبحث عنه في كل مكان، وتطارده العيون الكثيرة.

تمتزج في هذه القصيدة الغنائية مع القصصيّة والدرامية؛ فالشّاعر يبدأ القصيدة برسم صورة مختصرة لذلك الفارس مستخدما الغنائيّة التي لا تخلو من القصصية:

تمرّغ وجهه القدسيّ في الأوحال
وداسته الحوافر ساعة التّرحال
تثقّب صدره المسلول في الصّحراء..
فوق ذراع صبّارة
وبعد شقاوة التّجوال
تمدّد فوق رمل البحر يبكي في الدّجى عاره
ويبني من رمال الشاطئ الممدود تمثالا
لخيّال يجيء الحيّ دون أوان
وحصناً محكم الأبواب
يفتّل من عباءته القديمة حبل بحّارة
وقيثارة![1]

يقدّم الشّاعر صورة قاتمة لهذا الفدائي: الوجه متمرّغ في الوحل، تدوسه الحوافر، والصّدر مثقّب مسلول، والشّقاء يطارده، لا يعرف القرار. ثمّ ينقل صورة أخرى له، وهو ممدّد على رمل البحر يبكي، لكنّه يبني تماثيل أحلامه، ويفتّل من عباءته حبلا وقيثارة.

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 153-154.

هذه قصّته الحاضرة، لكن الشّاعر يستدعي صورته الماضية، ويمنحه أبعاداً أسطوريّة، ويخرج به عن المألوف، ويحمّله قوة غير عادية؛ فهو يحمي الأرض بإحدى يديه، ويمنحها الخصب والنماء بأخرى. وهو غريب الأطوار تارة يبدو هادئا وطوراً يكون ثائراً.

ثم يمزج الشّاعر هذه الأساليب بالأسلوبين: الدرامي والمسرحي، حين يرصد الشّاعر مجموعة من الناس تعبّر عن حزنها بعد فَقْد الفدائيّ، وهذه الشخصيات تبدو للمتلقي كأنها على خشبة المسرح، تقدم كل شخصية بكائيتها. والشخصيات هي:

- **الأم:** تقوم بدور الإخبار عن أثر موت الفارس في نساء الحي اللاتي أصبن بالصدمة، وأعلنّ الحداد:

عذارى الحي يبكين الفتى الموشوم في صدره
بوجه حبيبة أفنى لها الأيام من عُمره
وجنح النورس الممدود فوق الماء
عذارى الحيّ يحملن الجرار اليوم فارغةً..
يمسّحْن الطلاء
خلعن اللّؤلؤ المنظوم فوق العنق..
مزّقن الجيوب عليه..[1]

وتبدو في القصيدة صورة الأمّ الحريصة على ولدها، فهي دائمة الدعاء له بالحفظ، وتعلّق على فرسه الخرزة الزّرقاء، لكنّه يغيب عنها.

- **جوقة النساء:** يجلسن أمام الأمّ ويقدّمن بكائيتهنّ الممزوجة بحبّ الفارس الذي كان مدار حديثهنّ، من ذلك:

زرعنا حبَّه في القلبِ
وزهّر في العيون حنانه اللّوزيّ..
قلنا عنه ما يحكون[2].

ويعبّرن في هذه البكائية عن موت أحلامهنّ بموته؛ فقد كان رمز المقاومة، انتظره الجميع من أجل الخلاص:

وقالـوا: غـــاب
وقلنا في غدٍ سيعود للأرض الّتي اشتاقته..
والأحبـــاب
يعود ليقتل الثّعبان في الغابة[3].

- **جوقة الأطفال:** تعبّر هذه الجوقة عن ألمٍ عميق؛ فالفارس رحل، لكنّها تحلم بعودته:

ويا حزناه إن طالت بنا الأيام
ولم نفرح بأنشوطه

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 155-156.
(2) نفسه، 158.
(3) نفسه، 159.

ولكن قيل: إن البيض في الأعشاشْ
إذا ما فرّخت يوما..
يعود مع العصافير
إلى الأيتام[1].

– **(جوقة الرجال):** الرجال لا يبكون، لكنّهم يعبّرون عن حزنهم وحدادهم حين ينقلون صورة نسائهم الباكيات، وحين يشيرون إلى انتهاء ملذّاتهم بنهايته، ويصبح حلما يراود ذاكرتهم:

فصمتاً يا هدير الرّيح.. يا طرقاً على الأبواب
دعوا الأحلام ترجعنا إلى الوجه الذي نشتاق![2]

– **(لصّ):** رغم سلبيّة هذه الشخصيّة، إلاّ أنّها تنقل حقيقة ذلك الفارس، ويذكر نصيحة قدّمها له حين رآه يوما؛ فقد دعاه إلى العودة للأرض، والتوحّد بها، فهذه العودة خير له من تلك المهنة:

أمرّ بكفّه فوقي.. فأسلمت اليدين إليه
فباركني وقال:
هناك سوف أراك في الجنّة
إذا انغرزت ببطن الأرض أقدامك
وأحلامك
إذا اتّسخت يداك غدا.. على طينه
وغاب الوجه.. لا أدري..
ولكن غاب..[3]

– **(امــرأة):** شخصيّة مجهولة، لكنّها صُدمت بفراقه، وأصيبت بشيء من الخبل، والهوس النّفسي، فهي تنتظر عودته في كل وقت بلا جدوى:

أظلّ هنا أحوك الصّوف..
ثمّ أفلّ ما حُكتُ
هنا في إبرتي ألقاه..
أرشفه مع الأحزان
أقول يعود عند الفجر.. ثمّ أعيد ما قلتُ
إذا جاء المساء الرّطب دون حصانه الأصْهب
كسرتُ أماميَ الفنجان.. لن ألقاهُ في فنجان
ولم أعرفْه في عمري.. ولكن ههنا في القلب[4].

– **(صعاليك في شارع مهجور):** حضور ينتظرون عودته، ويتحمّلون العناء من أجل ذلك:

وقد نزني.. وقد نسرق
ولكنّا هنا.. من أجل أن يأتي..

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 163.
[2] نفسه، 165.
[3] نفسه، 165-166.
[4] نفسه، 166.

تحمّلنا صرير السّاعة الرّعناء
وثقل الرّعب إذ يلتفّ حول الظّهر..
كلّ مساء[1].

ورغم أنهم متلهّفون لرؤيته إلا أنّهم يصدمون بالنهاية – الموت:

ولولا هذه اللّهفة
تدور على أصابعنا.. على الأحداق والأعناق
تأرجحنا على الشجرة
وكان الموت![2]

النهاية تعلن الموت؛ فكأنّ هناك ستارا يُسدل، وألحانا جنائزيّة تُعزف؛ لتنتهي مشاهد القصيدة نهاية مأساوية.

والقصيدة في بنيتها تسير وَفق خطٍّ رسمه الشّاعر، تختلط فيها القصصيّة بالدّراميّة، فكلّ شخصية تقصّ قصّتها التي قد تطول أو تقصر، وطول الأدوار يعود إلى مدى علاقة الفدائي بالشخصية، فقد طال الدور للشخصيّات التي تربطه بها علاقة وثيقة، مثل: الأم، جوقة النساء، جوقة الرجال، لكن الدور قصر مع "اللص" الذي رآه مصادفة، وكذلك المرأة والصعاليك الذين سمعوا عنه.

4- الشّرح والتفسير والتوضيح:

يقوم الشّاعر في هذه الحالة بشرح المعنى، وتوضيح الدلالات أكثر ممّا يُحتاج إليه، وكأنّ الشعر يميل في هذه الحالة إلى النّثر أو يخالطه النّثر، ولا مانع من ذلك عند بعض النّقّاد مثل (كولردج)، الذي يرى أنّ القصيدة أيّا كان طولها لا يمكن أن تكون كلها شعرا، لكن لا بد أن تكون تلك الأجزاء الداخلة إليها متجاوبة مع الشعر[3].

لعل (كولردج) يقصد بكلامه هذا أن تميل القصيدة في بعض أجزائها إلى النثر، واستخدام أسلوبه المباشر، لكن يجب أن يكون هناك انسجام بين ما هو شعريّ وما هو غير شعري. وإذا انعدم الانسجام بين الأجزاء فهذا يعني ضعف القصيدة، ولعل ذلك يكون وراء الضعف الذي قد يعتري بعض القصائد الطويلة؛ ولا عجب في ذلك فالشّرح والتفسير من خصائص النّثر، وليس من خصائص الشّعر.

والشّاعر الذي يميل إلى الشرح والتوضيح، يحاول أن يضع أمام القارئ كل ما يجول بخاطره، مبتعدا عن الإيحاء، وفي معظم الحالات يكون لهذا الشرح سبب، وأبرز سبب هو ما يقصده الشّاعر من توصيل معيّن للقارئ؛ ليبلور أمامه قضيّة ما.

ووليد سَيْف في شرحه لبعض السطور الشّعرية يهتمّ بتفصيل السطر، ليعمّق مغزاه في المتلقي، ورغم الشرح فإنه يظلّ محافظا على الموسيقا الشّعرية، والأسلوب الشعري، لكن الشرح يفقد الشعر بعض خصائصه التكثيفية والإيحائية.

ومن التفسيرات في شعر وليد سَيْف، قوله:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 167.
(2) نفسه، 168.
(3) انظر: كولردج، النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبيّة، ترجمة: عبد الحكيم حسّان، 250.

فوق الجسر الواصل بين الزرقة والموت

الفاصــل بيــن الضجّــة والصّمــت] توضيح

وقفت خضرة

المــرأة ذات النظــرات القــروية[1]] توضيح

ثم يقول:

فوق الجسر الواصل بين الزرقة والموت

وقفت تلك المرأة

ذات الوجه الطفل..

والأظفــار الجارحــة الوحشــية[2]] توضيح

وهذا التّفصيل ليس عبثا، فهو يقدّم لنا صورة "لخضرة"، ويشرحها؛ ليعرّف بتلك المــرأة، فــلا يكفي أن يقول خضرة؛ عرّفها في المقطع الأول بأنها قرويــة، فمنحهــا هويّــة، ثــم انتقــل ليودعهــا المتناقضات، فوجهها طفل، لكنّ أظفارها جارحة وحشية، فدلّ على خصائصها الجسميّة والنفسيّة. وهــذه التعريفات تبرز أهميّة "خضرة"، وضرورة معرفتها.

وبعد ذلك تسير القصيدة، ذاكرة خضرة دون تفصيل؛ فقد غدت معروفة، ثم تحلّ "باقــة" محــل خضرة، وكأن خضرة معادل للوطن، وصورتها هي صورة الوطن بتحوّلاته:

فوق الجسر الواصل بين الخضرة والموت

كانت "باقة"

تكنز في الشّرفات المفجوعة

أنشودة حبٍّ ممنوعة[3].

وهناك أسلوب آخر قريب من الشرح يتكرّر في شعر وليد سَيْف، وكان سببا في الإطالة –رغــم ما يؤدّيه من إثارة فنيّة– يكمن هذا الأسلوب في تداعي السطور الشّعرية، وصعوبة التوقّف الكتابيّ؛ لأن السطر الأول يفتح أمام الشّاعر تدفقا شعريا، فتنثال عليه الأفكار متدفّقة بالعواطف. وأهمية هذا الأسلوب تعود إلى ما يقدّمه من صور متكاملة عن فكرة، أو عاطفة، ما يجعل المتلقّي يتجاوب مع هــذه الــصور وينفعل:

أن نتوهج في قلب الساعات المبتوره

نوقد في لغة الحائط أسطوره

أن نحمل هذا العلم في الأهداب

نفتح للجرح الضائع كلّ الأبواب

أن نتسلّق عن شبابيك الأحباب

شجر اللّبلاب*

أن نذكر حين يجيء الليل

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 54.
[2] نفسه، 54–55.
[3] نفسه، 63.
* هناك خلل إيقاعيّ في الأسطر الشّعريّة.

إنسانا غاب
أن نكتب أشعارا عن فصل قادم
أو نشتل من صوت الرّيح غمامه
ونربّي في خوذ الجند حمامه[1].

5- التكــرار:

كان التكرار واضحا في قصائد وليد سَيْف، وتسبب في تطويل بعض قصائده، من أمثال ذلــك: قصيدة "**حكاية إبريق الزيت**"[2]، فقد تكرّر السطر **(هل أحكي قصّة إبريق الزيت)** ثلاث عشرة مرّة.

وفي قصيدة "**الهجرة من مدائن الأشياء**"[3] تكرّر السطر **(صديقتي)** بوصفه سطرا شعريا، ومــا بمعناه: **(**رفيقتي، حبيبتي**)** اثنتي عشرة مرّة. وتكرر السطر "**في زمن الفــتح**" ثماني مرّات فــي قــصيدة "**تقاسيم في زمن الفتح**"[4].

وفي قصيدة "**وشم على ذراع خضرة**"[5] تكرّر السطر: "**فوق الجــسر الواصــل بــين الزرقــة والموت**" خمس مرات، وفي قصيدة "**الموت في آخر الليل**"[6] تكرر السطر: "**عندما أيقظوني من النــوم**" ثلاث مرات، و"**حين أتوني**" سبع مرات، وفي قصيدة "**الحبّ ثانية**"[7] تكرّر السطر: "**الحبّ ثانيــة**" ســبع مرّات، وقد يكرّر فقرات شعرية كاملة كما في قصيدة "**البحث عن عبد الله البرّيّ**"[8]. وهناك أمثلة كثيرة على هذا التكرار، عدا تكرار المعاني نفسها.

6- المقدرة الفنّيّة:

التفت الناقد الإنجليزي (هربرت ريد) إلى العلاقة القائمة بين طول القصيدة، والمقدرة الفنية لدى الشّاعر، وعلى أساس ذلك ميّز بين الشّاعر الكبير والشّاعر الصغير، يقول موضحا ذلك: "ويطمح أكثــر الشعراء لنظم قصائد طويلة، ويمكننا أن نقول تقريبا إنّ الاختلاف بين شاعر **(**مغلق**)*** وشعرور إنما هو القدرة على نظم قصيدة طويلة نظما ناضجا"[9].

والمقدرة الفنية تتّصل بالموهبة، والاستعداد الفطري، فهناك من أوتي القــدرة علــى الإطالــة. وطبيعة وليد سَيْف طبيعة انفعالية، والقصيدة القصيرة لا تستوعب الانفعال المتداعي؛ لذا يحاول الــشّاعر تفريغه في قصيدة طويلة تلائم طول نَفَسِه.

لكن الشّاعر -ربّما- كان يحسب حسابا للمتلقي الذي قد يملّ الطول؛ فحاول كسر الشعور بالملل بوسائل فنية ارتآها ملائمة، وهي دليل على مقدرته، منها:

الميل إلى الأسلوب الدّرامي، وتقسيم القصيدة إلى وحدات (مقاطع) كلّ وحدة قائمة بــذاتها، تعطــي معنى متكاملا، عدا أنّها مقاطع قصيرة -مقارنة بالقصيدة- يكتفي المتلقي بها إذا شــاء. كــذلك حــاول شــدّ المتلقي حين عبر عن قضايا ذاتية، وإنسانية تتعلق القلوب بها، وتميل لسماعها؛ لأنها تلامس جراحها.

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 133-134.
(2) نفسه، 9.
(3) نفسه، 32.
(4) نفسه، 143.
(5) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 54.
(6) نفسه، 74.
(7) وليد سَيْف، قصيدة: الحبّ ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
(8) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
* هكذا وردت، ولعلّ الصّواب (مفلق).
(9) هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى العاكوب، 59.

واهتم وليد سَيْف بإيناس القارئ ببعض الأساليب الدافعة للملل، مثل الأساليب اللغوية: (استفهام، نداء، خطاب...) ومثل أسلوب استدعاء الماضي، ومنها أسلوب التمويه؛ فالشّاعر لا يكاد يصرّح بمناسبة للقصيدة، أو بالغرض منها، والتمويه هنا شبيه بالرّمز، فمثلا القصائد التي تخاطب المرأة، يفهمها الوطنيّ على أنّها خطاب للأرض، لكن يفهمها العاشق على أنّها خطاب للمعشوقة، وهكذا.

7- توظيف الأغنية الشّعبيّة:

تطول القصيدة حين توظّف بعض الجوانب التراثية بشكل أو بآخر؛ "لتستوعب هذا الزّخم من التفاصيل أو الأحداث"[1]. وقد برز هذا الجانب عند وليد سَيْف بوضوح، وبروزه بشكل أوضح كان في استلهامه الأغاني الشعبية التي كانت تأخذ حيّزا من القصيدة، عدا أنّه كان يكرر مقاطع الأغنية أحيانا. مثال ذلك ما جاء في قصيدة "أعراس":

(طلّت البارودة، والسّبع ما طلّ
يا بوز البارودة من النّدى مبتلّ)

. . . .

(بارودته بيد الدلاّل أريتها
لا عاش قلبي..
.. ليش ما اشتريتها
وبارودته لقطت صدى في قرابها
لقطت صدى.. واستوحشت لصحابها)[2].

. . . .

وهناك أمثلة أخرى في هذه القصيدة، وقد حازت الأغاني على (18 سطرا) فعليا من أصل (308) أسطر، وهذا جعلها تدخل تحت باب القصيدة المطوّلة.

وبالعودة إلى القصائد المتوسطة في شعر وليد سَيْف، يجد الدّارس أن القصائد الأربع التي جاءت تحت هذا التقسيم هي من نوع (السّوناتا) أو (السّونتّو)، وهي ترجمة لـ(Sonnet). و(السّوناتا) في الأصل قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتا، اخترعها شعراء (بروفنسا) أو (إيطاليا) في القرن الثالث عشر الميلاديّ[3].

وما يميز (السّوناتا) عن القصيدة الغنائية ضرورة أن تحتوي أكثر من جزء، لكل جزء طابعه، (فالسّوناتا) في الأصل هي معزوفة لآلة تتألّف من أربعة أجزاء، تتداول السرعة والبطء في الإيقاع؛ فالحركة الأولى سريعة، والثانية بطيئة، والثالثة راقصة، والرابعة (الخاتمة) سريعة[4]. وطبيعة (السّوناتا) تبدأ برباعيّة تحتوي جانبا من الفكرة، ثم تأتي الأبيات الأربعة التي تليها لتوضّح هذه الفكرة وتعمّقها، ثم تأتي الرباعية الثالثة لتعدل بالفكرة عن مسارها السابق تمهيدا لبلوغ الخاتمة أو المغزى في الثنائية التي تنتهي بها (السّوناتا)[5].

---

(1) رقية حجازي، القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث، ص 118، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، الأردنّ، 1994م.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 35.
(3) انظر: مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، 203.
(4) انظر: علي عبد الله، الموسيقى التعبيرية، 27.
(5) انظر: إبراهيم خليل، الضّفيرة واللّهب، 202.

وبالنظر إلى (سوناتا) وليد سَيْف يجد الباحث أنه لم يلتزم بمنطق (السّوناتا) الدّقيق، لكن يمكن القول إن (السّوناتا) لديه يمكن تقليصها إلى أربعة عشر بيتا (سطرا)، إذا حصل هناك تضامّ بين بعض الأسطر المدوّرة، أو المتّصلة اتصالا دلاليا وثيقا، وهذا ممكن لأن قصائده هذه ليست طويلة مقارنة مع غيرها:

ومثال ذلك هذه (السّوناتا) التي سأحاول تقسيمها وفق المنظور السّابق:

ربّما أقعدني الحزن عن الموت دقيقة لحظة	(1)	الرّباعيّة الأولى
فاشتعلي كالصَّاعقة	(2)	
واستفيقي في تواريخ الحرائق	(3)	
حينما ينطفئ الوهم على وهج الحقيقه في العيون الصّادقه	(4)	
ربّما أقعدني الموت عن الموت..	(5)	الرّباعيّة الثّانية
ومرّت في فؤادي كلّ أحزان الليالي السَّابقه	(6)	
والقطارات التي تحمل قلبي	(7)	
والفصول الخانقه	(8)	

هكذا..

أعلن حزني ساعة في العمر.. حين الأغنياتْ	(9)	الرّباعيّة الثّالثة
أصبحت في آخر اللّيلِ.. بلاغا عسكريا.. ونداءاتْ..	(10)	
وإعلان وفاةْ..	(11)	
فاستفيقي من ليالي البرد.. والعتمة والجوع الرّهيبِ	(12)	
إنّما يحزنني ظلم القريبِ حينما يقعدني عن روعة الموت دقيقة	(13)	الثّنائيّة الرّابعة (الخاتمة)
ويخلّيني.. زمانا مستباحا في محطّات البريدِ!![1]	(14)	

تبدأ (السّوناتا) بجزء من فكرة متّسعة، فقد تطرّق الشّاعر للحزن والموت، وأنّه ربما أقعد هذا الحزن عن الموت لحظة، لكن سرعان ما تشتعل الأشياء، وتستفيق، حينما يتلاشى الوهم أمام وهج الحقيقة.

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 9-11.

ثمّ يسحب الشّاعر هذه الفكرة إلى الرّباعيّة الثّانية، فيشير إلى الموت الذي يقعد عن الموت، والحزن الذي يعصف بفؤاده، لكن سرعان ما تتعمّق هذه الفكرة حين يشير إلى القطارات، والفصول الخانقة، وهذه كانت سببا مباشرا للحزن، أو الموت الذي يعاني منه.

ويظل متشبثا بالفكرة نفسها في الرباعيّة الثالثة؛ فالحزن والموت معطيان ترتكز عليهما هذه (السّوناتا)، لكنّ الشّاعر لا يدعهما يسيطران عليه، فمرّة يشير إلى وجودهما لدقيقة، أو لحظة، أو ساعة في العمر، وفي هذه الرباعية يعدل عن حزنه، وموته، ليدعو إلى الاستفاقة من ليالي البرد والعتمة والجوع أمام البلاغات العسكرية، والنداءات، وإعلانات الوَفَيَات.

وهنا يصل إلى الخاتمة، ليبرز مغزى (السّوناتا) كاملة، حينما يشير إلى سبب حزنه، الذي يعود إلى إقعاده عن الموت، وهذا ظلم؛ لأنه سيظلّ مشرّدا مشتّتا، متسكّعا في محطّات البريد. وفي هذه الثنائية يريد الشّاعر إيصال فكرة هي وقوف الآخرين في وجهه، ومنعه من المقاومة والموت الشريف، وهذا هو الحزن الذي اشتكى منه في الرباعيّات السابقة، والشّاعر يرفض حياة الضّياع، والهجرة، وانتظار البريد الذي يعمّق مدلول المعاناة والبعد والعذاب.

البناء المقطعيّ

قد يقسّم الشاعر قصيدته إلى مجموعة من المقاطع تفضي إلى بعضها بعضا؛ لتشكّل مجمل القصيدة، والبناء المقطعيّ أسلوب تتشكّل القصيدة وفقه في أجزاء عدّة، كلّ جزء يعدّ وحدة شعريّة واحدة مترابطة، تمهّد للجزء الذي يليه[1]، وتأليف القصيدة في بنية مقطعيّة يعود إلى أنه "في بعض الأحيان تتركّب الرؤية الشعرية في القصيدة من مجموعة من الأبعاد التي يتميز بعضها عن بعض إلى حدّ ما، دون أن تفقد ترابطها وتلاحمها، فتجيء مثل هذه القصيدة مؤلفة من مجموعة من المقاطع التي تتمتّع بلون من الاستقلال –الذي كثيرا ما يؤكده الشاعر بإعطاء كلّ مقطع منها عنوانا خاصا– في إطار الوحدة العميقة الوثيقة التي تتعانق في إطارها كلّ الأبعاد، وتمتزج كلّ المقاطع"[2]. وقد يُظنّ أن القصيدة التي تستخدم أسلوب المقاطع قصيدة مفكّكة الأوصال، غير أنّ هذا الظّنّ يتبدّد حين يعاد ترتيب هذه المقاطع، ويُنظر إلى القصيدة في نموّها العضويّ، فكلّ مقطع يقود إلى المقطع الآخر في نوع من التدرّج الدّلالي، وتطوّر المعنى، وهذا ما يمنح القصيدة نوعاً من التآزر حين يصبح المعنى كيانا كليّا في مقاطع القصيدة المختلفة[3]. ونظام المقاطع واضح في القصائد الطويلة[4]؛ لأنها تحتمل هذا النظام، بيد أن القصيدة القصيرة تشكّل مقطعا واحدا في بنيتها الكليّة – إذا جاز التعبير.

والبناء المقطعيّ ظاهرة شكلية من ظواهر بناء القصيدة عند وليد سيف، واندرجت تحت هذا اللّون ستّ عشرة قصيدة من أصل واحدة وثلاثين؛ أي ما يعادل نصف عدد قصائده تقريبا، ولعلّ اهتمامه بهذا البناء عائد إلى طبيعة قصائده التي تتّسم بالطّول من الناحية الشكليّة، وإلى المحتوى الفكريّ والذّهنيّ من الناحية المعنويّة، عدا عن الناحية الفنيّة التي تكسر الرّتابة، وتفاجئ إحساس المتلقي بما تقدّمه المقاطع من صور مختلفة في مضمونها ظاهريا.

وتنوّعت أنماط البناء المقطعيّ في شعر وليد سيف، وتجلّت ثلاثة أنواعٍ بارزة لهذا البناء:

1- المقاطع المعنونة.
2- المقاطع المرقّمة.
3- المقاطع المعنونة المرقّمة.

1- المقاطع المعنونة:

اهتمّ الشاعر في هذه القصائد بوضع عناوين فرعية عدا عن عنوان القصيدة الأصليّ، وقسّم القصيدة إلى نصوص جزئية تتآلف معا منتجة نصّ القصيدة الكلّيّ، وثمة أشكال لطريقة العنونة الداخلية:

أ- المقاطع المعنونة جانبا: مثّل هذا اللّون ثلاث قصائد هي: أغنيات حب فلسطينية[5]، وقصيدتان[6]، ومحاولة للبحث عن هُويّة الفدائيّ[7].

---

(1) انظر: امتنان الصّمادي، شعر سعدي يوسف – دراسة تحليلية، 35-36.
(2) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 31.
(3) انظر: (فتحي أبو مراد)، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبية، 54.
(4) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 31.
(5) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 78.
(6) نفسه، 104.
(7) نفسه، 153.

وبالدخول إلى إحدى هذه القصائد، ولتكن "أغنيات حبّ فلسطينية" يجد الدارس أربعة مقاطع في هذه القصيدة هي: طولكرم، عن الفراق، عن الوفاء، الفارس والأغنية، فهل التقت هذه المقاطع في محتواها الفنّيّ والفكري؟

طولكرم عنوان المقطع الأول، يعبّر فيه الشاعر عن الرابطة التي تربطه بذلك المكان، وتعيده الذكريات إلى أيام الطفولة هناك؛ لتذكّره بماضي طولكرم الجميل، فيصاب بنوبة من الحنين إليها بعدما أوصدت أبواب العودة إليها:

وأنا أجتاز في عينيك موتي
ودهاليز الجراحات التي تخزن صوتي
أنتِ يا أمّي.. وبنتي
تعبر الأقدام أزمانا..
من الرّيح وفوهات البنادق
. . .   .
وأنا أعرف بيتي
وخوابي الشّوق في صمتِ السَّلالم
آه هل تدرين يا أمّي الحنون
أيَّ حزنٍ تبعثُ الدّور بقلبي
حين لا تفتح بابا
حينما ينتفض الحسّون في اللّيل غرابا[1]

ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الثّاني "عن الفراق"، وفي هذا المقطع يجلّي مضمونا فكريّا جديدا هو تجميل الفراق، وتحسين صورته؛ ففراق وليد سيف ليس فراقا يورث النسيان، إنما هو فراق يجدّد العهد مع الوطن، ويوطّد العلاقة بين المغترب والمكان الذي فارقه، وهذا مضمون يتعارض مع ما وقر في أذهان الناس من أنّ الذي نَزَحَ نَسِيَ الأرض، والأهل:

يا حبيبي.. نحن لم نعتد..
ونمضي
نتعزّى بغد النسيان.. أو عمر التّناسي
حين تدرون بأنّا
قد غزلناكم شراعا
وحملناكم قبابا..   وشبابيك.. وطينا[2].

وهذا يستدعي من الشاعر الانتقال إلى المقطع الثالث: "عن الوفاء". يخاطب في هذا المقطع ضميرا مؤنثا، قد يكون عائدا إلى مدينته، أو إلى أمّه، وقد جاء المقطع في قسمين خفيّين، الأول: الشاعر يخاطب الحبيبة، والثاني: الحبيبة تخاطب الشاعر، والقسمان يعبّران عن الإخلاص والوفاء رغم البعد:

---
[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 79.
[2] نفسه، 81.

ويحكون أنّ المطر

تجمّع في مقلتيكِ حنانا ووعدا

وكوكب خلف التياع الجفون

دروبا من الشّوق والإنتظار الحزين

يُندّي خماركِ إمّا وقفتِ على المنحدر

تنادين واحدك الغائب المستثار.[1]

ويظهر صوتها ليعبّر عن الوفاء، والبقاء على العهد مهما طال الانتظار:

إليكَ..

وأقسمتُ أنتَ حبيبي

أظلّ.. وكيما تراني جميلة

أظلّ اخضرارا.. وفيض شبابِ

وخزّنتُ كلّ عطاياي خلف الجفون..

وأغمضتُ.. أغمضتُ يا واحدي..

وأسدلتُ فوق العيون حجابي

وأقسمتُ كلّ كنوزي إليكَ

إلى أن تجيء وتفتح بابي[2]

وفي المقطع الرابع "الفارس والأغنية"، تقمّص الشاعر شخصيّة الفارس الذي يتحدّى عقبات البعد كلها، ويرسم طريق العودة إلى الحبيبة، ويردّد أغنية العودة:

فلو أنّي سقطتُ اليوم عن فَرَسي

فلن تمضي بي الأيّام عن وعدي

بأن ألقاكِ خلف قناطر الوجدِ

سأركب مهرتي في الصّبح

أحاورها وأسقيها حليب الجرح

أدير عيونها في جبهة الشّمسِ

أعوّدها قروح العدو والنارِ

ولو أنّي سقطت اليوم عن فرسي..

سأركبها..

أغنّي نفس أغنيتي

عن العرس الذي يأتي

عن الطفل الذي يأتي

ويملأ ساحة الدّار[3].

---

(1) وليد سيف، قصائد في زمن الفتح، 83.

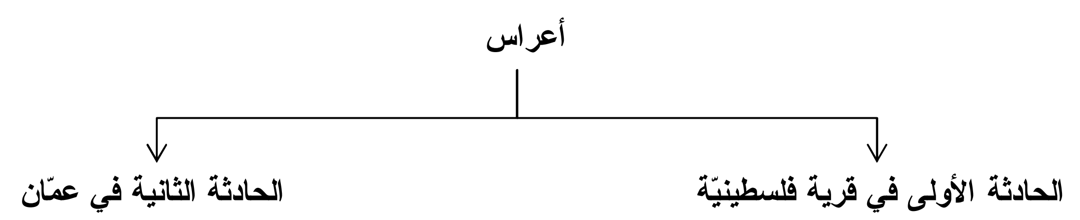
(2) نفسه، 84.

(3) نفسه، 90-91.

تنتظم المقاطع الأربعة في خيط نفسيّ واحد، فقد أفضى كلّ مقطع إلى لاحقة؛ فالأول جاء استعادة للماضي، ورسم صورة المعاناة الحاضرة في الغربة، وتُمثّل "طولكرم" المكان الذي أثار الصّراع في المقاطع الأربعة؛ فتذكّر الشاعر الماضي الجميل في الوطن يقود إلى البحث عن سبب انتهاء تلك اللحظة، وعدم القدرة على استرجاعها، وهذا السبب يكمن في الفراق الذي عمّق الصّراع بين الماضي والحاضر؛ الماضي الذي يمثّل محطّة بارزة في حياة الشاعر –محطة الوطن– والحاضر الذي يمثّل محطة بارزة كذلك هي محطة الغربة. لكن الحاضر على الرغم من سلبيّاته إلا أنه وثّق علاقة الشاعر بوطنه، وجعله وفيّا أيّما وفاء، ورغم أنّ الخروج حال دون اللّقاء، وصار الأمر شبه مستحيل، إلاّ أنّ نهاية المقاطع حملت تصميما واضحا على الرّجوع، من أجل استعادة ذلك الماضي العزيز.

ب– العنونة المتوسّطة:

في هذه العنونة يضع الشاعر العنوان الفرعيّ تحت العنوان الرّئيس، وسط الصفحة، وكأنه يمثّل عنوانا رئيسا ثانيا، ومثل هذه العنونة قد تخدم المتلقي في فهم النصّ الذي يليها، ومَثّل هذا اللّون قصيدة "**أعراس**"[1] التي قسّمها إلى حادثتين ضمن مقطعين طويلين، على هذا النّحو:



وهذه العنونة تزيل لبسا أمام القارئ؛ إذ لولا العنونة لاختلطت الأحداث التي جرت في قرية فلسطينيّة مع تلك التي جرت في عمّان، وحتّى لو بدا الأمر واضحا، فهذه العنونة مقصودة، وتهدف إلى شيء في نفس الشّاعر؛ فالحادثة الأولى في القرية الفلسطينية سرعان ما تحوّلت إلى عمّان، ولذلك دلالته على مستوى التحوّلات الواقعيّة والنفسيّة؛ فالوطن يتحوّل من فلسطين إلى عمّان، يصاحب هذا التحوّل اغتراب الإنسان وشتاته.

ج– العنونة بتكرير سطر شعريّ:

يكون ذلك بتقسيم القصيدة أكثر من قسم على شكل مقاطع أقصر من سابقاتها، ولا يضع الشاعر عنوانا جانبيا، أو متوسّطا، بل يستخدم سطرا شعريّا ليكون فاتحة لكلّ مقطع، ويتكرّر السطر نفسه دون قصد الشاعر إلى جعله عنوانا، لكنّ القارئ يلمس فيه فاصلا بين أجزاء القصيدة، أو ما يشبه العنوان المتكرّر. وهذا اللّون لا يختلف عن القصائد التي عدّها النقّاد قصائد مقطعيّة؛ لأنه يشبه النظام المقطعيّ في أنّ كلّ جزء من القصيدة قائم بذاته، ويحمل فكرة مستقلة في المعنى الخاصّ، كذلك كان السطر

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 25.

الشعريّ المكرّر بمنزلة عناوين مكرّرة، حلّ محلّ العناوين الفرعية، وأدّى وظيفتها تقريبا، وفي الوقت نفسه تلتقي أجزاء القصيدة في وحدة متماسكة بمعناها الشامل، تماما مثل القصيدة ذات المقاطع المعنونة.

مثّل هذا النوع قصيدة: "**تقاسيم في زمن الفتح**"[1] والسطر المكرّر فيها: "**في زمن الرّيح / الفتح**". وقصيدة "**وشم على ذراع خضرة**"[2]، والسطر العنوان هو: "**فوق الجسر الواصل بين الزّرقة والموت**". وقصيدة "**الموت في آخر الليل**"[3]، والسطر العنوان فيها هو: "**عندما أيقظوني من النوم**"، أو "**حين أتوني**".

ومثال ذلك هذان المقطعان من قصيدة "الموت في آخر الليل":

حين أتوني..
وانفتح الباب على مصراعيهِ
كان الثّلج الأوّلُ..
والأفراس البرّيّة
تملأ صدري
واندفع حبيبي بين الأشجار الملتفّه
خلف فراشه
وامتلأ رصيف البحر
. . بأقدام البحّارة والأطفال
والأُمْسِيَةُ غدت دافئة وحميمه
مثل حكايا الجدّات[4]

ثمّ يأتي جزء آخر بتكرير السطر العنوان؛ ليدلّ على بداية مقطع جديد:

حين أتوني
كان العالم يركض في دورته اليوميّة
وحنين نحو حبيبي
يغرقني برذاذ الضّوء..
وينذرني بالموت القادم
وصهيل حصانٍ دمويّ
يأتي من كل الشّرفات..
ويترك فيّ
طعم الشّوك البرّيّ..
وطعم حريق فاتن[5]

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 143.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 54.
(3) نفسه، 74.
(4) نفسه، 80–81.
(5) نفسه، 81–82.

يلمس القارئ في كلّ مقطع فكرة قائمة بذاتها تفهم دون الحاجة إلى المقطع السابق، إلا أن وجود مجموعة المقاطع يعطي الصورة الكلّية التي أرادها الشاعر، من هنا فالأمر شبيه بما وجد في قصيدة المقاطع؛ لذا فوجود الفواصل على أية شاكلة يكفي لإعطاء المقاطع حدودها، بغضّ النظر عن نوعيّة هذه الفواصل؛ فقد تكون خطوطا، أو ما شابه، ولا يشترط وضع عنوان أو رقم.

2- المقاطع المرقّمة:

يُستخدم في القصيدة ذات المقاطع المرقّمة تسلسلٌ رقميّ يفصل بين أجزائها، ويعدّ كلّ مقطع يحمل رقما وحدة شعريّة مترابطة، تقود إلى الوحدة التي تليها.

وقد حازت القصائد ذات المقاطع المرقّمة على النّصيب الأكبر في شعر وليد سيف، مقارنة مع القصائد المقطعيّة المعنونة؛ ويبدو أنّه متعلّق بالرّقم أكثر من تعلّقه بالعنوان، حتى ظهر لديه مقاطع تحمل أرقاما وعناوين في آنٍ واحد.

ولعلّ وليد سيف لم يفطن إلى أنّ العنونة تقرّب النّصّ أكثر من التّرقيم المجرّد، الذي لا يحمل –عادة– للقارئ أية دلالة غير دلالة الترتيب، وإن كان الأمر قد يختلف لدى الشّاعر، فربما فَرّغ الرّقم من كونه رمزا رياضيّا ليحمّله سيميائيّة خاصّة به، يحاول حلّها النّاقد الحاذق، ويتوقّع دلالاتها القارئ الماهر.

والمقاطع المرقّمة اتخذت أشكالا في شعر وليد سيف:

1- المقاطع المرقّمة جانبا: وأمثلتها:

- **حكاية إبريق الزيت**[1] **[1 – 9]**
- **النّورس المفقود**[2] **[1 – 5]**
- **عن الجرح والحبّ القديم**[3] **[1 – 4]**
- **بطاقات صغيرة إلى طولكرم**[4] **[1 – 7]**
- **بدايات ريفيّة إلى الزّمن الطيّب**[5] **[1 – 3]**
- **البحث عن عبد الله البرّيّ**[6] **[1 – 8]**

2- التّرقيم المتوسّط:

في مثل هذه المقاطع ينتقل الترقيم من الجانب إلى الوسط، ووجود الرّقم في الوسط يجعله أكثر بروزا وأهمّيّة، وكأنّ الرّقم أصبح يحمل دلالة جديدة، أو يحلّ محلّ عنوانٍ غائبٍ يريده الشّاعر، لكن أبقاه خفيّا ورمز له برقم، تاركا للقارئ حرّيّة التفسير والتأويل، ومع أنّ ذلك قد يفهم من التّرقيم الجانبيّ، إلا

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 9.
(2) نفسه، 43.
(3) نفسه، 97.
(4) نفسه، 109.
(5) نفسه، 133.
(6) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (2) من البحث).

أنه هنا يصبح أكثر إلحاحا؛ لأنّ المتلقّي معتاد على أن يرى عناوين النّصوص وسطا لا جانبا، وكون الرّقم في الوسط دلّ على أنّه يؤدّي وظيفة عنوانٍ فرعيّ.

مثّل هذا النمط قصيدة "**مرثيّات إلى محارب مجهول**"[1]، وهذه القصيدة لا تحمل عنوانا إذا حوكمت بالمفهوم الدّقيق للعنونة، بل هي شبيهة بما كان لدى القدماء في مقدّمات قصائدهم، مثل: قال يرثي، قال يمدح...، وهذه ليست عنونة دقيقة؛ لذا جاءت أرقام المقاطع تدعم عنوان القصيدة، وتكشفه؛ فالمكوّن الأول في العنوان هو "مرثيّات" جاء جمعا، وهذا يعني أنّ هناك مجموعة من المرثيّات، ممّا يستدعي في ذهن المتلقّي أن تحمل كلّ مرثيّة عنوانا مستقلا يعبّر بدقّة عمّا يليه.

حمل الرّقم الأوّل نشيد المحارب، وكان مدخلا للمتلقي، وتمهيدا للحديث عن الموت، وقد أنهاه الشاعر بقوله:

وأنتَ في يدي..
وفي انتظار لحظة الولاده
تفتح بابيَ الأخير
على فصول الجوع والرّماده
وتبتدي بالموت!!![2]

ثمّ يتلوه المقطع الثاني، وهو مقطع ينقل أثر الموت في الآخرين، هذا الموت الذي كان بداية الحياة الحقيقية، جاء فيه:

إذ ابتدا زمانه..
حين انتهى زماننا..
في موته معانقا رهافة الأشياء
. . في المدينة المباركة[3]

وفي المقطع الثالث استمرار لتيّار الحزن، وشكوى من الزّمان الذي خلا من الأبطال بعد هذا المحارب، جاء فيه:

تحرقني عيناه -لو عرفت-
تطردني من شارعٍ لشارع..
أموتُ في عمّان..
تستبيح شعريَ الصحراء
تدعني عيناه في رحاب جامعٍ قديم:
(مولايَ أنكرت شعاريَ النّساءُ..
كنتَ فارسا وعاشقا كريم[4]

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 89.
[2] نفسه، 90-91.
[3] نفسه، 92-93.
[4] نفسه، 96.

أما المقطع الرابع ففيه فورة شوقٍ للفارس الرّاحل، وهو شوق يثير الشّجن، ويؤجّج المشاعر، منه:

نشتاق أن تفيق في عروقنا
إذا استعادت الرياح صوته ذات نهار،
الخطوةُ العذراء للقمر
وبائعات الوردِ والجرار
في ليلة تذيب جبهة المسافر الغريب..
إذا تشوّقت جفونه..
تحرّقت
وعلّقت على الشّمالِ..
حيث جدّة تحدّث الأطفال عن محاربٍ قديم[1]

على هذه الشاكلة أدّت المقاطع فاعليتها في القصيدة، التي قدّمت أربع مرثيات للمحارب، كل مرثية مهّدت لتاليتها، وعمّقت دلالة مجاوِراتها، وكان الفصل بينها بالترقيم وسيلة مريحة للقارئ الذي يأخذ من كلّ مقطع فكرة، ثمّ يضمّ الأفكار معا ليتبيّن مغزى القصيدة كاملة.

3- المقاطع المعنونة المرقّمة:

يجمع هذا النوع من المقاطع بين النوعين السابقين؛ فهناك رقم متسلسل جانبا، جاء رديفا له العنوان، ومثّل هذا النوع ثلاث قصائد: "**أربع بطاقات في العيد**"[2]، و"**طقوس**"[3]، و"**مقتل زيد الياسين على طرف المخيّم**"[4].

ومقاطع "أربع بطاقات في العيد"، جاءت على النّحو:

1- الحزن 2- التّذكار 3- العبور 4- اللّقيا.

أمّا "طقوس" فكانت:

1- (فلسطينية) 2- (بوذيّة) 3- "إفريقيّة".

ومقطعا "مقتل زيد الياسين" هما:

1- تنويعات حزينة على الحكاية 2- الحكاية.

والسّؤال هنا: لماذا لم يختر الشاعر الترقيم وحده، أو العنوان وحده، كما في المقاطع السابقة؟ واجتهاد الباحث يعيد ذلك إلى سببين:

الأول: ذكر الرّقم في العنوان الرئيس في القصيدة الأولى وهو "أربع"، جعل الشاعر يستجيب لعنوانه؛ فلبّى طلب المتلقي الذي ينتظر أربع بطاقات تحت هذا العنوان، وحتّى لا يتركه ينشغل بالبحث عن هذه الأرقام، والتفكير بوضعها، لينشغل بشيء أهم وهو العنوان ومغزاه. ومثل ذلك يقال في طقوس، إذ إنّ

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 98-99.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 126.
(3) نفسه، 169.
(4) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 121.

هناك أكثر من طقس، والرّقم وحده لا يكفي؛ لأن الشاعر قصد بالرّقم إلى الإشارة لعددها، وبالعنوان إلى أصل كلّ طقس؛ فالشاعر اختار هذه الطّقوس من أماكن مختلفة، ولشعوب شتّى، على الرّغم من أنها تلتقي في وحدة المغزى.

الثاني: البطاقات الأربع، والطّقوس مبهمة، فكلّ بطاقة أو طقسٍ يحمل مضمونا مختلفا عمّا يليه؛ فجاء العنوان الجانبيّ عقب الرّقم موضّحا مضمون كلّ بطاقة، أو طقس. ومقطعا قصيدة زيد الياسين يقدّمان الحدث بطريقة ذكيّة؛ فالشاعر بدأ قصيدته بدفقات حزنٍ وألم، تاركا المتلقّي يستقبل هذا الحزن، ويتجرّع مأساة إنسانية؛ لذا قدّم هذا المقطع مع أنّ حكاية القتل تسبق تنويعات الحزن، إلاّ أن الشاعر قدّم الحدث الكائن الآن، فحكاية زيد الياسين انتهت، وما يحدث الآن هو البكاء؛ فقد دلّ الرقم على وجود حَدَثين: البكاء والموت، ووشى العنوان الذي جاء رديفا للرقم بمضمون كلّ حادثة، لتهيئة المتلقّي لاستقبال فحوى المقطع. وجاء العنوان ورقمه في منتصف الصفحة، وكُتِب بالخطّ الأسود العريض، ما جعله يتّخذ بروزا لافتا، تقع عليه العين بمحض رؤية صفحته.

وهكذا فمقاطع وليد سيف جاءت متنوّعة، وهذا أمر يحسب له؛ لأنه ارتقى بقصيدته عن النّسق الرّتيب، وهذا منح المتلقي شعورا بالارتياح؛ فهو ينفر من الأنماط المتكرّرة، ويأنس بالأساليب المتنوعة، لأنّ "الطاقة التأثيرية لخاصيّة أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها، فكلما تكرّرت نفس الخاصية في نص ضعفت شحنتها التأثيريّة تدريجيا"[(1)].

كذلك خدم التقسيم المقطعيّ القصيدة من زاوية أخرى، فخفّف عناء المتلقي الذي يُفاجأ بطول القصائد، وامتدادها عبر عدد من الصفحات يضيق المرء بها ذرعا للوهلة الأولى، وقد يتجنّب قراءتها، لكن رؤية المقاطع تجعل الأمر سهلا، حين يخيّل للقارئ أن كلّ مقطع هو قصيدة؛ لذا لن تتجاوز القصيدة الواحدة –وفق هذا المنظور– طول القصيدة المألوفة؛ ممّا يجعله يُقْدم على المقطع الأول، وبمجرّد هذا الدخول تنفتح أمامه آفاق القصيدة، ولا يستطيع أن يخرج منها قبل إتمامها لاتّصال مقاطعها، ولوجود قيم فنية للتشويق والالتذاذ أثناء القراءة تكفل عدم الملل، وعدم الشعور بالطول الذي يبدو شكليا.

وجدير بالذكر أن هناك قصائد طويلة لم يقسّمها وليد سيف إلى مقاطع لالتحامها التّامّ، وعدم وجود فواصل بين أجزائها المختلفة، مثل مطوّلته "تغريبة زيد الياسين"[(2)].

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، 86.
(2) وليد سيْف، تغريبة بني فلسطين، 5.

المُنَبِّهَاتُ البَصَرِيَّة

إن لمحاولة تشكيل فضاء النصّ الخارجيّ جذورا عميقة في تجربة الشعر العربيّ من أقدم العصور، وهي محاولة تعكس حركة الذات الشاعرة في علاقتها الإشكالية مع محيطها، وهذا يجعل النصّ متجاذبا بين حركتين، الأولى داخلية تتمثّل في المضمون وترتبط بحركة الذات، والثانية خارجيّة تتمثّل في الشكل، وترتبط ببنية الواقع[1]. ولكلّ حركة أثر في الأخرى، فالحركة التشكيلية الداخلية تنعكس على بنية النصّ الخارجية؛ لأنّ القصيدة تمثّل جسدا متكاملا، كلّ جزء فيه يؤثّر في الآخر. وسأقوم بمناقشة بعض التقنيات الخارجيّة في قصيدة وليد سيف، وهي تقنيات شكليّة لكن لا تخلو من تأثير في مضمون النصّ ودلالاته.

وقد ظهرت في شعر وليد سيف مجموعة من الأساليب الكتابية المتّصلة بهيكل القصيدة الخارجيّ، تلمحها العين قبل القراءة أو أثناءها، وقد تستثير حساسيّة معينة عند القارئ تجاه النصّ، فتحفّز نوعا من "القلق القرائيّ في نفسه يدفعه للبحث عن أسبابه وسرّ توظيفه"[2]. وهذه الأساليب لها علاقة قويّة بتشكيل فضاءات النصّ المختلفة، وتحمل دلالات معنويّة ونفسيّة وفنيّة، وتصبح عاملا "من عوامل تفجير الطاقة الإيحائية في نفس المتلقي"[3]؛ لذا فإنّ القيم البصرية التي يحويها أي نص تبدو صوريّة شكلية، لكنها لا تخلو من دلالة[4].

ومن هذه الأساليب الشكلية المحفّزة للرؤية البصرية في شعر وليد سيف: توظيف علامات الترقيم، الإزاحة الجانبيّة للسّطور الشعريّة، الصّمت الكتابيّ.

أولا: توظيف علامات التّرقيم:

ليس المقصود بتوظيف علامات الترقيم التوظيف الإملائيّ المعهود، فهذا -وإن كان له دلالاته- فإنّ دلالته الفنية تظلّ ضعيفة؛ لذلك فإنّ توظيف علامات الترقيم توظيفا جديدا لم يعهده المتلقي يمثّل انزياحا في استخدام هذه العلامات، وكلّما زادت درجات الانزياح زادت قوّة المنبّه البصريّ لدى القارئ، وبزيادة هذا المنبّه تزداد الحساسية تجاه النصّ، موقظة الوعي، ومثيرة التساؤلات، وهنا تبدأ عملية التفاعل مع القيم الإبداعيّة في العمل الفنيّ. وفيما يأتي أستعرض بعض هذه العلامات التي وظّفها وليد سيف لأسباب فنية:

توظيف الأَقواس:

ظاهرة الأقواس ظاهرة لافتة عند بعض الشعراء المعاصرين، وهي ظاهرة مقصودة، وأصبحت تقنية "تعتمدها القصيدة في إنتاج المعنى، وتشكيل المبنى، ناهيك عن طاقتها الإيحائيّة العالية"[5]. لذا تجاوز توظيف الشاعر لهذه التقنية التوظيف الإملائيّ المعروف، ولم تعد الأقواس تعني بالضرورة

---

(1) انظر: علوي الهاشمي، تشكيل فضاء النص الشعريّ بصريا – نموذج التجربة الشعريّة الحديثة في البحرين، مجلة: الوحدة، ع82-83، 1991م، ص82.
(2) فتحي أبو مراد، أمل دنقل – دراسة أسلوبية، 55.
(3) نفسه، 55.
(4) انظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، 213.
(5) فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبية، 55.

تضمينا لكلامٍ آخر، بل أصبح لها دور هامّ في تمايز أجزاء الخطاب الشعريّ[1]. ويهتمّ وليد سَيْف بهـذه الظاهرة، وهناك أنماط مختلفة لتوظيفها، منها: وضع الكلام الذي يأتي بعد: قال، سأل، غنّى، نادى، وشبيهاتها، بين قوسين، مع أنّ الكلام الذي يتلو مثل هذه الصّيغ يكون للشاعر، لكن الأسلوب الذي يتّبعه كثيرا هو إسناد هذا الكلام لشخصيّة أخرى، ممّا يجعل المتلقي يستأنس بمحاور خارجيّ للشاعر، وقد يكون محاورا كذلك للمتلقي الذي قد يسقط وضعيّة الشاعر على وضعيّته، من ذلك:

وسمعت غناءك حين يسافر دون هوية:
(غرباء في اللّيل
غرباء في اللّيل)
غرباء في الليل.. تلاقوا..
لم يحكِ الواحد للآخر إسمه*...[2]

أخرج الشاعر تعليقه الخاصّ الذي جاء بعد الغناء من الأقواس؛ ليظلّ كلام محاوره واضحا معروفا، ولولا وجود الأقواس لاختلط الكلام، وحسب المتلقي أن السطر: (غرباء في الليل.. تلاقوا) تابع لصوت الغناء السابق، ولم يرد الشاعر ذلك. وهذا الأسلوب يكاد يكون مكرّرا في مثل هذه المواضع.

وقد تجيء الأقواس حول قول أو نداء، أو سؤال أو ما شابه ذلك، لكنّ هذا القول غير مباشر، إنما يدلّ السياق عليه؛ لذا جاء هذا الأسلوب خفيّا. مثل ذلك:

وكان الشعر يولد في المحارْ
وينزّ دمعا في محطّات القطار:
(يا أيها القمر المسافر في الميادين الرّجيمه
أتعود يوما خلف أسوار الضّباب
تمشي على كلّ البيوت
وتمرّ في عمر الشبابيك الحزينه
ترمي لطفلتي الحبيبة حلم كوخٍ..
رُبّما أو غصن توت!)[3].

فكأن هناك صوتا يقول شعرا في محطّات القطار، وهذا القول وضعه الشاعر بين الأقواس؛ ليميزه عن قوله الخاصّ. وهذه التقنية تشبه الحديث الذي يسمع من وراء الستار، فالصّوت الأوّل هو صوت الشاعر بقوله المباشر، لكنه يصمت ليترك شخصية خفيّة تخاطبه بشيء هو –أصلا– في نفس الشاعر، ثم يعود صوت الشاعر ليتمّ القصيدة.

ويتحوّل القول إلى حلم في بعض القصائد، حلم يعيشه الشاعر، وكي يبرزه لأهمّيته يضعه بين أقواس؛ فالأقواس تنبّه النظر، وتجعل المتلقي يبحث عن سرّ هذا الكلام المخصّص بالأقواس، فيضع بعض التعليلات، والافتراضات:

---

[1] انظر: صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، 77.
* هناك خلل إيقاعيّ في الأسطر الشعريّة.
[2] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 27.
[3] نفسه، 97–98.

أحنّ إليكِ

وأحلم خلف عمر الصّمت والأوجاع:

(إذا مرّت على جرحي..

عيونك.. والرّذاذ الحلو.. قيثاره

يزهّر قلبيَ الملتاع

شراعا ربّما.. أو غابة خضراء.. أو حاره!)[1]

والملاحظ أن الشاعر يستخدم مع تقنية الأقواس التي تأتي في مثل هذه السياقات تقنية أخرى، هي استخدام النقطتين الرّأسيّتين، وهذه العلامة تأتي تمهيدا لكلام ينتظره المخاطب، ولا يعدم هذا الكلام أهميّة على المستوى المعنويّ أو الفنيّ.

وقد تأتي الأقواس لتضمّن تفصيلا، أو شرح معنى سابق، مثل:

لم يسأل أحد ماذا صَارت..

تلك الذّهبه!

في معصم "خَضرة"!

(بعض رصاص، ونشيد حماس .. زوّاده!)[2]

فقد شرح التّحوّل الذي آلت إليه الذهبة، وهو تحوّل غير متوقّع؛ لذا ساهمت الأقواس في إبراز أهميّته؛ فخضرة تتحلّ إلى عناصر مقاومة، حتّى الذّهبة في معصمها.

ويجيء استخدام الأقواس –في غير موضع– ليضمّ تصوير مشهد صغير، أو ليضمّ حكاية قصيرة جدّا تشبه الومضة، ومثال ذلك:

ما زالت تركض خضرة

أجمل ما كانت تركض مهره

والقمر الوحشيّ يمدّ أياديه الحمقى

ويصدّع وجه اللّيلِ حدائق حَجَر

(أحد رجال الحرس اللّيلي يسعل خلف

زجاج المخفر ويراقب.. يعجبه المنظر!)[3]

في السياق مشهدان واقعيّان: صورة خضرة تركض، بينما أحد الحرّاس يختبئ خلف الزّجاج ويراقب، لكنّ صوت سعاله يكشفه. والمشهد الثاني –على صغره– أضفى على القصيدة حيويّة، وقرّب صورة الحدث للقارئ. وقد عمل الشاعر إزاحة في كتابة سطري المشهد، وهي إزاحة شكلية من الجهة اليمنى، ولم يترك ترتيب الأسطر تحت بعضها بعضاً؛ لأن ما بين الأقواس ليس من ضمن الكلام السَّابق؛ لذا استخدم منبّهين بصريّين: الأقواس، والإزاحة.

وهناك طريق أخرى لاستخدام الأقواس، وهي مجيئها حول كلامٍ بين لازمتين، ويكون هذا الكلام أشبه بالجمل المعترضة:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 106.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 44.
(3) نفسه، 31.

أحلم.. ربّما..

(ويملأ العيون وهج نجمتين طفلتين)

بغنوة شعبية عن موسم يجيء[1]

فالحلم حاصل بالغنوة الشعبية، لكنّ كلاما اعترض بين الفعل "أحلم"، والمتعلّق به "بغنوة"، وهذا الكلام يرسم صورة للشاعر وهو يحلم بالغنوة، صورة تمتلئ بالأمل والتشوّق، ولو تأخّر هذا السطر الشعريّ بعد سطر "بغنوة.." لفقد وقعه وقيمته؛ ليصبح كلاما جديدا لا يُحدث قلقا لدى المتلقي مثلما يحدثه وهو معترض؛ فالصورة تجمع بين الحلم وتوهّج العيون في لحظة واحدة، ولا يكون ذلك بتأخير السطر المعترض؛ لأنه يصبح كلاما جديدا.

وقد ينقل حدثا مهمّا، فيبرزه بالأقواس، كما في:

"حنفي" المشنوق على باب الفسطاط يصادقني

(مات من الجوعِ قبيل الشّنق،

وبعد الشنق أضاء على عينيه البَرْقُ..

وفار القمح على البدنِ)[2].

يضع قصّة "حنفي" بين أقواس؛ لأنها تحتوي أحداثا تسترعي الانتباه؛ الموت من الجوع، ثمّ شنق الجثة، ويفاجأ المتلقي بما حَدَث بعد الموت والشّنق؛ فالبرق أضاء، وفار القمح على بدنه، مع أنّه لم يتيسَّرْ له حيّا، وهذا ينسجم مع فكرة الموت في شعر وليد سيف، الذي سرعان ما يتحوّل إلى حياة؛ لذا جاءت الأقواس تكتنف هذا الكلام الذي جاء ذكر "حنفي" تمهيدا له.

ويستخدم وليد سيف القوسين المزدوجين، أو علامتي التّنصيص لإبراز ألفاظ معينة في القصيدة، وبوضع هذه الأقواس يلتفت المتلقي للّفظة؛ لأنّ هناك علامة منبّهة، وإضاءة شكليّة للتوقّف، وسَبْر دلالة هذه اللّفظة، والتّساؤل عن سبب اهتمام الشّاعر بها. من ذلك قوله:

سرحان "الكركيّ" المنخور الصّدرِ

من الفقر، يصادقني

ذاك الشيّال المهدود الكتفين من الأحمالِ

بحيّ "النزهة" في "عمّان" يصادقني

لا يشرب غير قراح الماءِ..

دماء "الصّحّة" يجري من تحت يديه إلى برك التّجّارِ..

بلا ثمنٍ![3]

قدّم الشاعر وصفا موجزا لشخصية هي سرحان "الكركي"، وقد أظهر مجموعة من ألفاظ النصّ لتتلاءم مع دلالاته، وتسقط عليها نظرات المتلقي بمجرّد رؤية السياق، وفي ذلك دافع قرائيّ محفّز، وإشارات مقصودة جاءت مفتاحا لتدلّ على أن هذه الألفاظ هي المنطلق لهذا النص، فسرحان المنسوب إلى مدينة الكرك الجنوبية، لا يلبث أن يظهر بحيّ النّزهة في عمّان، وهذه النقلة إشارة إلى معاناة

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 72.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 63.
(3) نفسه، 63.

سرحان وكدّه من أجل لقمة العيش، فوجوده بحيّ متواضع من أحياء عمّان لنقل الأمتعة يدلّ على حالته البائسة، ويثير الشفقة عليه؛ أمّا الصحة فجاءت بين الأقواس لتلفت المتلقي إلى دلالة عكسية، حتى لا يخيّل له أن هذا الإنسان يتمتّع بالصحة، وبالوقوف عند الأقواس يجد أن الصحّة تتحوّل من تحت يديه إلى التجّار دون مقابل. هذه الإثارات التي تُثار في ذهن المتلقّي لن تكون لولا الأقواس التي جاءت حول ألفاظ اختارها الشاعر بعينها، وعمّقت فهم السّياق.

توظيف علامتي الاستفهام والتعجّب:

لعلامات الترقيم –كعلامتي الاستفهام والتّعجّب– وظيفة خطابيّة، ودلالة فنية في النصّ الشعريّ؛ إذ تتفاعل مع غيرها من الوظائف والدلالات؛ لتشحن العبارات بطاقات من التوتر تجاه النص. لذلك كانت "علامات الترقيم في آخر بيت أو سطر من النصّ تضع النصّ موضع تساؤل واندهاش"[(1)].

وعلامتا التّرقيم (؟!) هما علامتان "تتميّزان عن علامات الترقيم الأخرى بكونهما "علامتين للتّنغيم"، فهاتان العلامتان تستدعيان أكثر من سواهما تنغيما للأداء الصوتيّ، وتحكّما في إيقاعه تكوينا وتموّجا"[(2)]. وهذا يعني أن النبرة القرائية تتأثّر بمثل هذه العلامات، فنغمة الاستفهام تختلف عن نغمة التعجّب، وتصبح الدلالة مزدوجة إذا وضعت العلامتان معا عقب السطر الشعري.

ووليد سيف يهتم في شعره اهتماما خاصّاً بعلامة التعجب، عدا اهتمامه بعلامة الاستفهام، وتكاد تبرز الأولى في كلّ صفحة من دواوينه الشعريّة؛ لتكون منبّها بصريّا يستوقف المتلقّي، من ذلك قوله:

وسار خطوة.. أو خطوتين.. وابتسم![(3)]

الموقع ليس موقع علامة تعجّب من الناحية الكتابية البحتة، لكنه موضع تعجّب من الناحية الفنية؛ فالسياق يدعو إلى التعجّب إذا علم القارئ أنه وصف لأحد الشهداء وهو متّجه نحو الموت، فالسير للموت يثير التعجّب، وملاقاة الموت بابتسامة تثير التعجب أيضا.

وقد تجيء هذه العلامة متكرّرة في الموضع الواحد مرّتين أو أكثر، ومن أمثلة ذلك:

تنقبض الكفّ الممدودة
تسقط في قاع العالم
تتفتّح عشبا بريّا وصبايا
شعراً ورصاصاً وحكاياً!!![(4)]

لم توضع علامات التعجّب إلاّ في السطر الأخير؛ لأنّه يحمل خلاصة الأسطر السّابقة من جهة، ولأنّه السطر الذي يثير التعجّب من جهة أخرى؛ فهناك أشياء متباعدة التقت وامتزجت في هذا السطر: (الشعر والرّصاص والحكايا)، ثلاثة دوالّ تحمل مدلول الأمل رغم الانقباض والسقوط، فأعقبها بثلاث علامات تعجّب، كأنّ كلّ علامة ترتبط بدالّ، ممّا منح العبارة بعدا موسيقيا خفيّا، يلمسه القارئ بإنشاد

---

(1) محمد منال عبد اللطيف، الخطاب في الشعر، 72.
(2) نفسه، 72.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 75.
(4) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 53.

السطر ورؤية العلامات في آن معا، عدا أنّ الزمن المخصص لإنشاد كل دالّ يساوي الزمن المخصّص لوضع علامة التعجّب تقريبا.

وتُظهر علامة التعجب اندهاشا حادّا حين تجيء في سياق مفارقة، كما في:

ورأيتُ هنالك كافورَ الإخشيديّ..
يسوّد صفحات التّاريخ بأمجاد الحلّ السّلميّ
وهجومِ الحلِّ السلميّ
يتمدّد فوق "الفسطاط" ويعلن في مرسوم جمهوريّ:
أنّ الإنسان
يولد في الأصل خَصِيّا
لكنّ غلاء العيش وأمراض العصر
تجعل منه إنسانا عاديّا وسويّا
في أرذل أيّام العمر!!!!(1)

أنّى يصبح الإنسان سويّا في أرذل مرحلة عمرية، مع أنه في بداية حياته لم يكن كذلك؟ إنّها مفارقة تثير تعجّبا واندهاشا؛ لذا عقّب عليها بأربع علامات تعجّب، تستوقف المتلقي، وتجعله يعيد النظر في السياق؛ فيستدلّ على المعنى المقصود إذا لم يكن قد فهمه من القراءة العابرة، وهنا تؤثّر علامات التعجّب في طبيعة القراءة، وإعادتها، والوقوف عند بعض ألفاظ النصّ، وهذا كلّه يساعد في توضيح المعنى، واكتشاف الدّلالة.

وتزدوج علامة التعجّب مع علامة الاستفهام؛ لتضاعف التّوتّر النبريّ، وتجعل النّبرتين نبْرة واحدة بإيقاعين متمازجين – إيقاع التعجّب، وإيقاع الاستفهام ومثالها:

هل أحكي قصّة إبريق الزّيْت؟!(2)

فحرف الاستفهام تقابله علامته، وإيقاعه، أمّا حكاية إبريق الزيت فتدعو للتعجّب –كما تجلّى ذلك في القصيدة– ممّا دَفَع الشاعر إلى إثارة سؤال له أسلوبه الخاصّ فنّيّا، يختلف عن السؤال العاديّ الذي يؤدّي وظيفة مفردة، ويحمل نغمة واحدة، ولا يحدث إثارة أو توتّرا لدى المتلقّي.

وتعقّد علامة الاستفهام القصيدة، وتُغيّب المدلولات خلفها حين تكتب بشكلها المقلوب (?)، كما في:

هل أحكي قصة إبريق الزّيت?!!!(3)

علامة الاستفهام على هذه الشاكلة توقظ اهتمام المتلقّي، عدا علامات التعجّب الثلاث، وتحدث لديه تساؤلا جادّا؛ ليجد نفسه أمام سؤال عن حكاية مجهولة لم يعرفها أحد، هي حكاية إبريق الزيت. وكأنّ هذه العلامة (?) إشارة إلى إجابة غير معروفة، ابتدأت القصيدة بالسؤال عنها، لتنتهي والقارئ يدور في حلقة مفرغة لم يعرف شيئا. وهذه العلامات جاءت في السطر الأخير من القصيدة، رغم أن هذا السطر تكرّر سابقا؛ لتحدث تصعيدا شعريّا، وتعميقا للتوتّر النفسيّ والفنيّ للقصيدة، وإيقاظاً للوعي، وبذلك تكون علامة الترقيم أشارت إلى خلاصة مأرب الشاعر.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 23–24.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 9.
(3) نفسه، 19.

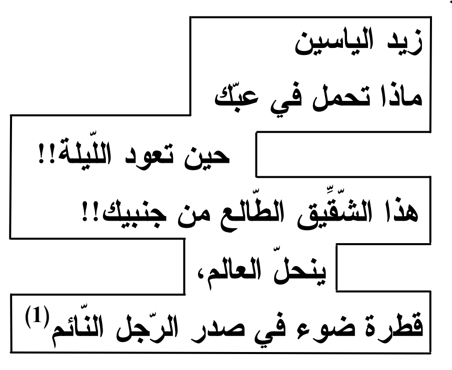
وهكذا فإن وجود مثل هذه العلامات على نحو أو آخر يعدّ منبّها بصريا مُهمّا، ووجود هذا المنبّه يلفت الأنظار إلى أمرين:

الأول: المستوى النبريّ الذي تحتاجه العبارة الشعريّة المذيّلة بهذا المنبّه؛ لتؤدّى به في أثناء القراءة.

الثاني: الدّلالات الفنية التي تتعانق وهذا المنبّه، هذه الدّلالات ربّما لا يفطن لها القارئ عند غياب علامة الترقيم.

ثانيا: الإزاحَة الجانبيَّة:

يهتمّ وليد سيف بطريقة ترتيب السطور الشعريّة في القصيدة الواحدة، فلا تأتي السطور دائما وفق ترتيب رأسيّ متوازٍ كما هو الأمر عند شعراء كثيرين، إنما يلحظ القارئ ترتيبا جديدا يقوم على إزاحة بعض الأسطر في الفقرة الشعرية إلى الوسط، أو الدّاخل، مثال:



والشكل المعتاد كالآتي:

زيد الياسين
ماذا تحمل في عبّك
حين تعود الليلة!!
هذا الشّقيق الطالع من جنبيك
ينحلّ العالم
قطرة ضوء في صدر الرّجل النّائم[2].

ومثل هذه الإزاحات التي لا تفارقه في جميع قصائده أصبحت أسلوبا للتشكيل الفنيّ، وليست خللا طباعيّا، أو ترتيبا عشوائيّا، بل ترفد السياق بمعانٍ لا يستدلّ عليها المتلقي من الكتابة المعتادة؛ لأنّ المألوف لا يستوقف، وما دام الشكل الكتابيّ خرج عن المألوف أصبح لافتا؛ ليغدو منبّها بصريّا لا يلتفت إليه كلّ الشعراء، كذلك لا يستوقف كلّ المتلقّين، لأنّ مِن المتلقين من لا يهتمّ إلا بالقراءة، ولا يبالي بالشكل.

وهذا المنبّه أضاف للقصيدة الحديثة إيحاء وفاعلية، عدا أنه أضفى عليها ملمحا تجديديّا تجاوزت فيه الشكل التقليديّ لشعر التفعيلة.

ولم يكن هذا التشكيل الكتابي تشكيلا خارجيا في شعر وليد سيف وحسب، بل اتّصل بالدلالة السياقية والنفسية واللغوية، فقد تجيء الإزاحة لتدلّ على توالي الحَدَث، وتقارب الأشياء:

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 52-53.
(2) نفسه، 52-53.

وأنا أطبقتُ الكفّ على وجهي..
وبكيت![1]

جاء البكاء مباشرة بعد إطباق الكفّ على الوجه، ففعل البكاء تعانق مع العبارة السابقة واتخذ بروزا على المستوى الشكليّ؛ لأنه هو المقصود الأول في السياق، والعين تلمح البكاء بسرعة عقب إتمام قراءة السطر السابق دون تحريك الرّؤية يمينا إلى بداية السطر.

وقد تأتي الإزاحة خارج السطور الشعريّة للدلالة على خروج حقيقيّ:

أخضر مثل الجرح الإنساني..
تحت القبّعة المدفونة عند التلّة...
خارج غرناطه[2]

دلّ التركيب "خارج غرناطة" على بعد المسافة بين القبّعة المدفونة عند التّلة وغرناطة، وهذا البعد لا يفهم بوضوح من خلال السياق، إلا أنّ الإزاحة التي ألقت ظلالها على العين عكست هذا المعنى.

وهناك إزاحات أخرى تحمل مثل هذه الدلالة:

رأيتُ غزالات الصحراء المذعورة تجفل..
ثمّ تطلُّ[3]

أزاح "ثمّ تطلّ" مسافة تتنبّه العين، وهذه المسافة تتضمّن مدّة زمانية هي مدّة الجفل ثمّ العودة، وحملت الحركةَ نفسها الحادثةَ من الجفل والإطلالة، ويستطيع المتلقّي تخيّل هذه الحركة وتمثّلها، واتخذت المسافة خطا مستقيما؛ لأن الهروب والعودة حاصل في خطّ سير واحد.

وتكشف مسافة الإزاحة أحيانا عن مفارقة، وبعد في الدلالة:

والوطن الموت..
الوطن الحيّ[4]

البعد بين السطرين الشعريين هو بعد حقيقيّ بين معناهما.

وتوافق حركة الإزاحة في القصيدة الحركة الخارجيّة الواقعيّة، مثل قوله:

والعصافير التي تولد من عينٍ إلى عينٍ..
ومن بابٍ لباب[5]

"من باب لباب" إزاحة جانبية تمثّل للعَيْن حركة العصافير، التي تطير بعد الولادة من عين لعينٍ متنقلة إلى الأبواب، وتحمل هذه الإزاحة إيقاع الطيران، وتنقّل العصافر، فوثبة جزء من النصّ على سياقه توازي الحركة الواقعيّة.

أما في قوله:

وأطلقوا نارا عليّ.. عليّ..
من خَلفي[6]

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 11.
[2] نفسه، 24.
[3] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 38.
[4] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 7.
[5] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 83.
[6] نفسه، 100.

فتبرز الإزاحة المعنى، وتكشف عن هيئة إطلاق النار، فالإزاحة الجانبية دلّت على إزاحة واقعيّة هي إطلاق النار من الخلف ليس من الأمام؛ فالتركيب "من خلفي" جاء خلف السطر الشعري؛ ليتلاءم مع كيفيّة حصول الفعل.

وتحمل الإزاحة معنى الحدث في:

أين اختبأت، مَنْ هرّبها..

من خبّأها[1]

"من خبأها" إزاحة بعيدة، تتيقّن العين من أهمّيتها عند رؤيتها، وهي إزاحة متشكّلة من معنى حدث الاختباء والهروب؛ فهروب السطر الشعريّ المُزاح عن جسد القصيدة يوازي الهروب الفعليّ الواقعيّ للمرأة المطاردة، وغيابها من أمام أعين الشرطة.

وتجيء الإزاحة لتوازي بمعنى تركيبها معنى التركيب السّابق:

يعبر تاريخا يجرح مثل الموسى..

مثل عيون رجال البوليس[2].

فإزاحة "مثل عيون رجال البوليس" جاءت تحت "يجرح مثل الموسى"؛ من أجل المساواة بين المعنيين؛ إذ لا فرق بين حِدّة الموسى، وحدّة عيون رجال البوليس.

وتجيء الإزاحة في مواطن كثيرة لهدفٍ لغويّ؛ حين يكون هناك تناسب كبير وارتباط واضح بين السطر والسطر الذي يليه، ومن أمثلة ذلك مجيء المسند في السطر السابق والمسند إليه في السطر اللاحق، فتأتي الإزاحة الجانبيّة للتقريب بينهما مكانيّا على مستوى القصيدة:

إذا امتدّت على عينيه..

أشواك النعال الصّفر في الدّربِ[3]

فارتباط الفعل بفاعله أزاح السطر الثاني ليقرّب الفاعل للعين قدر الإمكان. ويكون العطف أحيانا سببا في الإزاحة ليقرّب المعطوف والمعطوف عليه للعين أثناء القراءة:

(مثل صحارى فقدت معنى اللّون..

ومعنى الماء!)[4]

أما ترتيب السطور تحت بعضها بعضاً دون إزاحة فيحمل أيضا دلالة، مثل:

لتظلّ الشجرات الواقفة،

واقفة![5]

جاءت "واقفة" تحت السطر السابق مباشرة دون أيّ إزاحة، وفي هذا التشكيل تلمح العين استقامة تشكّل زاوية قائمة تسقط من السطر الأول إلى الثاني، وبذلك عكس هذا التشكيل المعنى العميق في السياق، من انتصاب القامة، وعدم الميل والاعوجاج في هيئة الوقوف، وهذا يدلّ على الصمود الفعليّ، والانغراس في الوطن كانغراس الشّجر.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 16.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 66.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 89.
(4) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 83.
(5) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 82.

ثالثا: الصَّمت الكتابيّ:

هناك تقنية جديدة يوظّفها الشعراء المعاصرون توظيفا مقصودا، تلك هي البياضات التي يتركها الشاعر بين سطور النصّ الشعري؛ إذ يترك مساحة بيضاء تفصل بين مساحتين من "السواد" "الكتابة"، أو يضع نقاطا في هذه المساحة؛ ليؤكدّ أن عدم الكتابة فيها أمر مقصود، وليلفت النظر إلى وجود نصّ محذوف، سكت عن الإفصاح عنه، لتجيء مساحة الصمت تلك تحمل بلاغة الخطاب الكتابيّ الغائب، وقد تكون هذه المساحة أبلغ من المساحة السّوداء؛ لأنها تقود المتلقّي إلى ملئها بما يريد هو، لا بما يريد الشاعر، ممّا يجعل المتلقّي يشارك في عمليّة الإبداع معبّرا عن خلجات نفسه، رغم أنّ هذا الصمت "حقيقة شكلية مستقلّة عن اللغة والأسلوب"[1].

ووجود مساحتين في نصّ واحد يعني وجود صراعين لدى الشاعر؛ فهو "يواجه الخطوط "اللّون الأسود" بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ "اللّون الأبيض"، وهذا الصراع الخارجيّ لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخليّ الذي يعانيه"[2]؛ لذلك كان الفراغ الطباعيّ ظاهرة في الخطاب الشعريّ الحديث، وأداة كتابيّة تنتج تصادماً بين النطق والصّمت من ناحية، وبين البياض والسواد من ناحية أخرى[3].

ولغياب الكتابة حضور في ذهن المتلقي يكمن في التأثير الحاصل نتيجة اصطدام النظر بهذه الفراغات التي لم يعتد على وجودها، وغير المألوف يستثير الوعي عادة، "ولذلك فإن التشكيل البصريّ يمتلك أهمّيّة في إنتاج الدلالة؛ إذ تتضاف الأنساق غير اللّغوية إلى الدّوالّ اللّغويّة؛ لتسهم في انبثاق الدّلالة، وانبناء المعنى؛ ولذلك يكون الفضاء البصريّ للنصّ عنصرا فاعلا في إقامة تلاؤمٍ بين الإجراء اللغوي والتشكيل البصريّ"[4]. هذا التشكيل الذي يضع القارئ "أمام إيقاع ... يخاطب العين باعتبار أنه قد لا يظهر عند الإنشاد إلا في شكل قد يطول أو يقصر"[5].

ووليد سيف يهتمّ بغياب الكتابة الشعريّة اهتماما واضحا، وتبرز في فضاء قصائده بلاغة هذا الصمت، ولا غرو في ذلك؛ "فالشعريّة تتّجه في الشعر الحديث للتحرّك في منطقة الغياب أكثر من تحرّكها في منطقة الحضور"[6]. وهذا ينسجم مع الرؤية الحديثة التي تبحث عن الإيحاء والرّمز، وتنفر من المباشرة، ووليد سيف –أصلا– يغرى بإيحائيّة النصّ، ويبتعد عن المألوف، حتى إن المألوف يخرج به عن أنساقه العاديّة؛ ليمنحه أبعادا غير عاديّة، محاولا الولوج إلى الشعر من شتّى أبواب الحداثة. وما دام وجود البياض شكلا من أشكال استحداث النصّ، فإنّ وليد سَيْف وجد فيه أفقا رحبا لممارسة الإبداع الصّامت تاركا المتلقّي يمارس –أيضا– دورا فاعلا في عملية التلقي، حتى يخرج من إطار السلبيّة والتلقّي العقيم، وليستقبل النصّ استقبالا حداثيا ينسجم مع تجربة الشاعر وأفكاره، فيغني تلك التجربة في الوقت الذي ينمّي فيه حسّه الفني.

ويتولّد الصمت الكتابيّ إما بالكتابة ثمّ المحو، وإمّا بافتراض الشاعر وجود شيء، ثمّ يترك مكانه فارغا، وفي كلا الحالتين يجعل الفراغ ناطقاً نطقاً خفيّاً، ومن ثمّ "فالبياض لعبة نصيّة تعطي النصّ بذرة

---

[1] رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمّد برّادة، 32.
[2] محمد بنّيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، 101.
[3] انظر: محمد عبد المطّلب، مناورات الشعريّة، 80.
[4] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، 140.
[5] عبد السلام المساوي، البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، 42.
[6] محمد عبد المطّلب، قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، 47.

جمال... ممّا يرفع غموض النصّ إلى درجة عليا من الشفافية التي لا تنضبط للإدراك العقليّ"[1]، وهذا الأمر يحدث خلخلة لدى القارئ ويدفعه نحو الشّكّ والدخول في متاهة القلق[2].

وقد تلاعب وليد سَيْف بمساحة البياض، فلم تأتِ على شاكلة واحدة، وتَعَدُّد أشكال البياض نابع من تعدّد الرّؤى لدى الشّاعر، إضافة إلى التوجّه لتكثيف النّصّ، واختزاله، وهناك أنماط للصّمت الكتابي في شعره، أهمّها: ترك البياض وسط السطر الشعريّ، وهذا اللّون يتكرّر كثيرا، من ذلك ما جاء في تصويره رجوعَه من الغربة، متخيّلا عودته إلى طولكرم، ووقفته أمام باب البيت:

أمّاه إنّني أنا.. وليدُ.. فافتحي الأبواب[3]

ترك الشاعر فراغا بعد "أنا"، وكأنّه في مشهد حقيقيّ، ينادي أمّه، دون التصريح باسمه، ويكتفي بلفظ "أنا"، تاركا الأمّ تستعيد هذا الصوت في ذاكرتها، ثمّ يفاجئها بقوله: "وليد"، فيسند الصوت إلى صاحبه، ثم يترك الفراغ منتظرا ردة فعل الأمّ قبل الفتح. وفي الوقت نفسه يجيء الصمت بين "أنا"، و"وليد" يحمل حشرجة في الصّوت، وتقطّعا مَبْعثُهُ الخوف الذي انتابه في الأسطر السابقة، أو الفرح الغامر بسبب العودة المتخيّلة، فلا يستطيع وصل الكلام؛ فالفراغ وضع المتلقي أمام مشهد واقعيّ، عدا أنّه قد يخطر بباله تفسيرات أخرى لهذا البياض، فيتذوّقه على نحو أمتع من تذوّقه النّصّ نفسه.

وهناك قيمة أخرى لهذا البياض، هي القيمة الإيقاعيّة، وهذه القيمة تكشف عن جماليات خفيّة للنصّ ناتجة عن تداعي لفظة "غدا" بإيقاعها الموسيقي الكامن وراء نقاط البياض في قوله:

غدا.. غدا.. غدا
غدا.. غدا.. غدا[4]

فرغم أنّ هذا البياض يشير إلى امتداد الزمن الذي يحمل مدلولا سلبيا، مبعثه اليأس من العودة، إلا أنه يوحي بإيقاع اللفظة السابقة؛ فلفظ "غدا" يأتي متزامنا مع كتابة نقطتين؛ إذ إن اللفظة مقطعان عروضيان، تقابلهما نقطتان لو أراد الناطق أن يلفظ المقطع ويضع مقابله نقطة: (غ. داً.) أمّا "غدا" الأخيرة فلم تعقبها النّقاط؛ دلالة على الانفتاح الممتدّ بامتداد زمن الغربة، ولا تفي النقطتان بإيقاعه اللاّمحدود.

وهناك شكل آخر لتقنية البياض، وهي ترك الفراغ بين الأسطر، ويأتي هذا الفراغ موازيا للكتابة الموجودة، وغالبا ما يشير إليه بنقاط، تمثّل كلّ مجموعة منها سطرا شعريا؛ ففي هذا الفراغ نصّ غائب يدعو القارئ إلى محاولة استعادته:

يهجّيها زكيّ الصوت مثلك.. لهجة عذبة:
"فلسطيني فلسطيني"
ويعرف.. كلّ ما يعرف
بأنْ قد كان.. يا ما كان..
في أرضي هنا نكبة!

. . .

. . .[5]

---

[1] محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث – الشعر المعاصر، 3 /173.
[2] انظر: محمّد بنّيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، 101.
[3] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 46.
[4] نفسه، 51.
[5] نفسه، 66.

عقّب على النكبة بصمت كتابي جاء ضمن سطرين، هذا الفراغ يضمّ كينونة الغياب التاريخيّة للفلسطينيّين، وكأنّه يدعو في هذا الصمت إلى استرجاع التاريخ، وقد فتح بابه بلفظة "نكبة"، فالنكبة سبقها أحداث، وتلاها أحداث، لكنه اكتفى بذكرها؛ لأنها تمثّل نقطة بارزة في التحوّلات التاريخيّة والوطنيّة والسياسيّة. هذه الأحداث، وهذه التحوّلات طمسها الشاعر في نصّه؛ ليشرك القارئ، ويوقظ حسّه الوطنيّ، وليدفعه لقراءة التاريخ الذي قد يجهله. وجاء ترتيب النقاط يوازي السطر الشعريّ: "بأن قد كان.. يا ما كان" وهو ترتيب فيه إشارة إلى أن النصّ الغائب وراءها يندرج كلّه تحت "كان".

وقد يتّسع مثل هذا الفراغ باتّساع رؤى الشاعر، فيكون امتداده موازيا لما قام الشاعر بمحوه، أو لما يفترضه، ومن ثمّ يُحدث موازاة شبيهة عند المتلقّي الذي يدرك كمّ النصّ الصامت برؤية هذا الفراغ، الذي قد يمتدّ لثلاثة أسطر أو أربعة.

ويجيء مثل ذلك الفراغ ليشير به الشاعر إلى حذف جزء من نصّ مُتضمَّن معروف –أصلا– لدى المتلقي:

(بارودة يا مجوهرة شكّالك وين
– شكالي عَ عادتو سرى في اللّيل
بارودة يا مجوهرة شكّالك راح
– شكالي عَ عادتو سرى مصباح)

. . . .

. . . .

. . . .[1]

فلعلّ هذا البياض يستدعي تكملة محذوفة للأغنية، أو لعلّه صدى لأسطر الأغنية المكتوبة، وكأنّ الشاعر يبغي من المتلقّي أن يردّدها مرّة أخرى، أو يردّد سطرها الأخير.

ويتجاوز هذا الفراغ دلالاته على الكتابة الغائبة، منتقلا إلى دلالات أخرى، كما في قوله:

حين انكسرت قدم الفارس
سال على التلّة خيط أحمر
وانتشرت في الدنيا رائحة الزعتر!

. . . .

. . . .[2]

فانتشار رائحة الزعتر يملأ وجدان الشاعر؛ لذلك ترك له فراغا يملأه بهذه الرائحة في قصيدته، وكأنّ هذا الفراغ فضاء طبيعيّ تفوح في أرجائه الرّائحة.

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 45.
[2] نفسه، 51.

ويأتي الفراغ عقب السطر الشعري –في بعض القصائد– وتكون وظيفته هي الإشارة إلى عدم انتهاء السطر الشعري، بل هناك نصّ غائب يترك أمره للقارئ:

سألوني عن اسم حبيبي . .

وعنوانه . .

عن تضاريسه . .[1]

فالشاعر يترك الاسم والعنوان والتضاريس للقارئ، أو ربّما أراد أن يكشف عن مدى الإلحاح الذي يمارسه السّائلون لمعرفة تفاصيل دقيقة؛ فقد سُئل عن الاسم، وكأنّ هناك صوتا خفيّا وراء النقاط يقول: "وأجبتهم عن اسم حبيبي"، لكنهم لم يكتفوا فسألوا عن العنوان، والصوت الخفيّ يوضّح العنوان، وأخيرا تعمّقوا في السؤال، فسألوه عن شكله، والصوت الخفيّ يصف شكله؛ فقد ترك الشاعر البياض متحدّثا بما يريده هو، أو بما يريده المتلقي، لكن يبقى وراءه شيء يجهله المتلقي مهما اجتهد في وضع التفسيرات، وقد يجهله الشاعر نفسه، وهذا يعطي لعملية الإبداع التجدّد، والبعد عن السّطحية.

وهناك طريقة أخرى في استخدم الصمت الكتابي، وهي أن يأتي هذا الصمت في بداية السطر الشعري:

وذبنا . . كان صمتُ الليل يطوينا

. . فيحلم ربّما فينا

. . على الدّنيا غريبان[2]

تُحدث هذه الفراغات في بداية السطر الشعريّ توتّرا أشدّ لدى القارئ؛ لأنّ وجودها على هذا النحو غير مألوف –أصلا– ممّا يجعلها تزيد في بلاغة النصّ الغائب.

ويضاعف الفراغ الكتابيّ الشعور بامتداد سطر شعريّ، أو لفظة لها مدلولها في النصّ، وكأنّ هناك ترددا داخليا يتجاوز الترداد النصيّ المحدود، كما في:

يا امرأة تطلع من بيروت

القمر، القمر يموت

وغناؤك يغرق في بحر الدّمّ

ويموت، يموت، يموت

. . . .

. . . .[3]

ألا تشعر بوجود انسياب تلقائيّ للفظة (يموت) عقب تردادها ثلاث مرّات؟ هذا الانسياب يتنامى، ثم تشعر النفس أنه يخفت شيئا فشيئا، حتى يتلاشى، وهذا الأمر يستغرق زمنا قد يطول أو يقصر بحسب شعور المتلقّي بمدى أثر اللّفظة الشعرية؛ لذا ترك الشاعر مساحة بيضاء ليمارس فيها المتلقي هذا الشعور كيفما شاء.

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 75.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 107.
(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 80.

ويشي الصمت الكتابيّ، بصمتٍ نفسيّ سببه البعد والفراق الطويل، ومثال ذلك:

سأغيب اليوم

وأعود صباح الغد

وسآتيك بكيس طحين وبسلّة ورد

. . . .

. . . .

. . . .[1]

جاء الفراغ بعد الأمل العريض بعودة قريبة ميمونة، لكن أنّى تكون هذه العودة؟ لذلك لم يصرّح الشاعر بما يجول بخاطر المتحدّث، بل ترك للمتلقي التوقّع الأليم، وأعطاه مُنبّها بصريّا واضحا يدلّ على كينونة الغياب الطويل، وانكسار الأمل، وتحطّم الرجاء، وقد يدلّ هذا المنبّه على اتّساع فضائيّ، يمتدّ عبره البصر امتدادا يوازي طول الانتظار.

وفي المثال السابق يحمل الفراغ بعدا نفسيّا، لكن قد يجيء هذا الفراغ حاملا بعدا ماديّا واقعيّا، يوقظ وعي المتلقي، ويقرّب المراد:

وأنا الآن حزين

والدرب طويل من عمّان إلى "دبّين"

. . . .

. . . .

. . . .[2]

يأخذ الدرب امتدادا مستقيما من عمّان إلى دبّين، ويقابل الشاعر هذا الامتداد الواقعيّ بامتداد بصريّ وصمت كتابيّ ينبّه القارئ، ويحفّزه على تصوّر المسافة الطويلة، ومع هذا التصوّر تتعمّق المعاناة، ويزيد الألم، ويتحرّك المتلقّي تجاه النصّ حركة تحمل مشاركة وجدانيّة مع صاحب المعاناة.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 84.

(2) نفسه، 101.

الفصل الثانـي:
اللّغــة والدّلالـــة:

1- المعجم الشّعري:

1. الغربة
2. الحزن
3. الموت
4. الإنسان
5. المكان
6. الزّمان
7. اللون
8. النبات
9. الحيوان والطّير

2- المستوى الصّوتي.

3- التكــرار.

4- لغة اليوميّ والمألوف.

5- الغموض.

6- الانزياح.

1- المعجم الشّعري:

يتكوّن المعجم الشّعري لدى الشّاعر من حصيلة المفردات التي تختزن في لاشعوره، وتكون محمّلة بدلالات نفسيّة خاصّة، وما إن يكتب قصيدة حتى تتواثب إلى سطوره الشّعريّة؛ لتتوزّع هنا وهناك في أثناء العملية الإبداعيّة، وتكرار هذه المفردات في القصائد والسياقات المختلفة يشكل ظاهرة معجمية. فمعجم أي نص شعري يمثّل "عالم ذلك النّص، أمّا الكلمات التي يتكوّن منها فتملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلّق بنية الوجود الشّعري"[(1)].

والمعجم الشّعري هو القاموس اللّغوي للشاعر، يتكوّن هذا القاموس من ثقافته وبيئته[(2)]، ونظرته للوجود، ومن العوامل النفسيّة والاجتماعيّة التي تقلقه، وتؤثّر فيه. لكنّ المفردات تبقى مشاعة لا تكتسب أية خصوصيّة ما لم تدخل في سياق؛ لذا لا يطلق على مجموعة من المفردات خارج النّص تسمية المعجم الشّعري، ولا يقال إنَّ شاعراً يتميّز فيها عن شاعر؛ لأنّ التركيب هو الفيصل في ذلك، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجانيّ حين رأى أنّ نظم الكلام يكمن في تناسق دلالات الألفاظ وتلاقي معانيها في السياق[(3)]. من هنا فالحقل المعجميّ هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عامّ يجمعها، ولكي يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، ودراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل المعجمي[(4)].

والشّاعر يهتمّ بهذه العلاقات اهتماما واضحا، ويولّد من استعمال اللفظة المعجميّة سلسلة من المعاني السياقيّة؛ فاللّفظة الشّعريّة تحمل معنى، ومعنى آخر وراء هذا المعنى، إن أحسن الشاعر تأليفَها، وتفعيلَ مدلولها وجعلها "تقول ما لا تستطيع اللّغة العاديّة اليومية أن تقوله"[(5)]، حين تكتنز بالإيحاءات، وتُثرى بالطاقات التعبيرية[(6)]؛ ففي كلّ قصيدة عظيمة "قصيدة ثانية هي اللّغة"[(7)].

والباحث في شعر وليد سَيْف يجده ثَرّاً بقائمة من المفردات الشّعريّة التي نقلها من دلالاتها اللّغويّة البحتة إلى دلالات جديدة، مزج فيها شعوره الخاصّ، وشحنها بشحنات انفعالية ونفسيّة جسّدت همّ الشّاعر، وعكست رؤاه، وفلسفته، وفكره، وقد حاور هذه المفردات محاورة ذكية، وربما لم يكن واعيا لتقديمها بهذا الكيف، ولم ينتبه لتكرارها، وذوبانها في عالم القصيدة، والتحامها بجسد النّص؛ فالشّاعر يعبّر عن دخيلة نفسه، ويرسم عالمه أو عالم الآخرين بوسائله الخاصّة، دون قواعد شعورية مسبقة يسير عليها، فـ"شيوع ألفاظ معيّنة في قصائد شاعر ما يومئ إلى أنّ حالة نفسية تتراكم عليها شبكة لفظية ذات دلالات معنويّة ونفسيّة، تعبّر عن تلك الحالة المستشعرة التي تهيمن على كيان الشّاعر"[(8)].

وبتكامل العمل الأدبي، ونموّ أجزائه تتكامل الأحاسيس، وتبرز سمات يقتنصها المتلقّي ليحاورها محاورة جديدة، مكتشفا وراءها نصّا جديدا قد يذهل الشّاعر نفسه إذا ما عرُض عليه؛ لأنّه يجد نصّه يقول شيئا لم يفطن لقوله -أصلا-.

على هذه الشّاكلة تجلّى النّص عند وليد سَيْف؛ فقدّم شعره معجما شعريا متنوّعا، اختار لغته من الوطن ومعطياته، ومن الغربة وتجاربها، ومن فلسفته وعالمه النفسيّ، ومن المصير الإنساني، فاكتملت بذلك جوانب تجربته الشّعريّة، وتنوّعت روافدها. وفيما يأتي دراسة لأهمّ مفردات هذا المعجم:

---

(1) يوري لوتمان، تحليل النّص الشّعري – بنية القصيدة، ترجمة: محمّد فتوح أحمد، 126.
(2) انظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، 52.
(3) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 49-50.
(4) انظر: أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، 79-80.
(5) شاكر النابلسيّ، قامات النخيل – دراسة في شعر سعدي يوسف، 210.
(6) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، 44.
(7) أدونيس، ديوان الشعر العربيّ – الكتاب الأوّل، 11-12.
(8) عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر – دراسة في البنية الموضوعيّة والفنيّة للشعر الوجدانيّ الحديث في العراق، 129.

1- الغُربَة:

الغربة في شعر وليد سَيْف ليست طارئة؛ فمشكلة الغربة مشكلة قديمة[1]، تتصل بوجود الإنسان، وهي نتيجة حتميّة للبون الشّاسع بين الواقع المعيش، والواقع المثال المنظور إليــه، وأيّــا كــان انتمــاء الفرد،وطبقته الاجتماعيّة فإن شغفا يظلّ يساوره إلى بلوغ ذلك المثال المفقود؛ "فالإنسان لا يعي واقعه بل يعي واقعا متخيّلا وهميّا"[2]، وهذه الوهمية هي نتيجة تلقائية لغياب ذلك المتخيل؛ لذا كان الفرق "بين مــا هو موجود وما يحلم به الشّاعر يغذّي الشعور بالاغتراب.."[3].

والغربة غربتان: غربة ماديّة (جسديّة)، وغربة روحية (نفسيّة)[4]، ولعل النوع الثاني أنكى مــن الأوّل؛ لأنّ هذا النوع يؤثر في جوهر الإنسان، وتكون نتائجه أبعد مدى؛ فالمغترب نفسيّا في عذاب دائم، وقلق وتوتّر، وإحباط.

وغربة الشعراء أصعب من سواها؛ فهم بطبيعتهم المتفــرّدة، وإحــساسهم المرهــف يحــسّون بوطأتها[5]، فتصبغ النّفس "بصبغة معينة، وتكسوها وشاحا خاصّا بحيث يظهر الألم والأسى مــن خــلال الإنتاج الأدبي والفكري ... فالغربة تجربة خاصّة، تترك في النّفس تأثيراتها الظاهرة أو المستترة بحسب طبيعة النّفس واستعدادها في الاستجابة والرّدّ"[6].

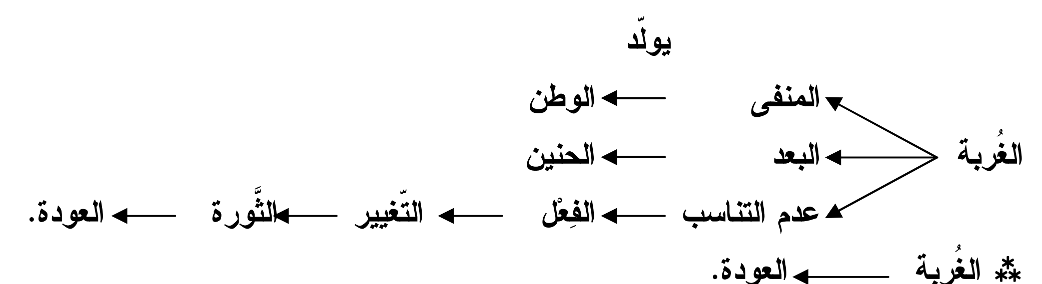
وقد اتسعت اليوم دائرة الاغتراب فأصبحت تصل إلى حدّ غربة شعب بأكمله، كما حــدث فــي فلسطين[7]، من هنا كانت مشكلة الاغتراب وثيقة الصّلة بمفهوم الوطن، فمن يغادر وطنه يشعر بالغربة الجسديّة، وقد يشعر بالغربة الرّوحية. وتجلّى مفهوم الغربة بوضوح في التاريخ الفلــسطينيّ بعــد نكبــة فلسطين، حيث تغرّب شعب بأسره[8]، وكانت معاناة الشعراء الحــادّة مــن الاســتلاب مــدعاة لتكــرار المفردات الدّالة على الغربة، سواء أكان الأمر داخل الوطن أم خارجه، ولو جمع باحث هــذه المفــردات لشكّلت معجما كاملا[9].

وليست الغربة سلبية في كلّ مدلولاتها؛ فهي إذا حملت السلبيّة لكونها صــنعت للــشاعر مكانــا جديدا –منفى– وجرّدته من حق التمتع بوطنه الأمّ، فإن فعل الغربة هذا يولّد رد فعل آخر على النقيض، ممّا يوجد إيجابية لها، حين تعنى: "أن يواجه الشّاعر فقدان حريّته، وأن يواجه موتــه مــع كــلّ منفــى جديد"[10]، وحين تعنى شحذ الذّات، وتوجيهها نحو التمرّد والثورة؛ لأن الغربة مدلول ســلبي –أصــلا– وتُناقض "وجود الإنسان الجوهري، وفعاليته من أجل السير"[11]، والبديل هو البحث عن مــدلول نقــيض يناسب جوهر الإنسان، ويدفعه نحو السير، ولو كان هذا النقيض مجرد فكرة.

---

(1) انظر: محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، 52.
(2) فيصل عبّاس، الفلسفة والإنسان، 108.
(3) باسل بزراوي، ملامح الغربة والحنين في الشعر الشعبي الفلسطينيّ، 59.
(4) انظر: ماهر فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربيّ الحديث، 10.
(5) انظر: محمود الشلبي، عبد الرحيم محمود شاعرا ومناضلا، 74.
(6) نادي ساري الدّيك، محمود درويش – الشعر والقضيّة، 10.
(7) انظر: ماهر فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربيّ الحديث، 5.
(8) انظر: عبد الفتاح النجار، التجديد في الشعر الأردني 1950–1978، 230.
(9) انظر: مراد السوداني، صورة الغناء – دراسات في ابداع المتوكل طه، 251.
(10) عبد الوهاب البيّاتي، تجربتي الشّعريّة، 29.
(11) ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، 270.

وعلى هذا الأساس فمعاني الغربة متقابلة، تبدأ بالسلبي وتنتهي بالإيجابي على هذا النحو:



وتجلّت الغربة بحقولها الدّلالية المختلفة في شعر وليد سَيْف، وكانت الهاجس الذي أرّقه في مجموعاته الشّعريّة، وشكلّت معجما تجاوز الغربة؛ ليشكلّ معظم مدلولات معجمه الشّعري الأخرى؛ فنتائج مدلول هذه اللفظة أنتج مدلولات ارتبطت بها ألفاظ معجميّة جديدة.

وقد شمل معجم الغربة في شعر وليد سَيْف مترادفات مختلفة، دارت حول الخروج من الوطن، والرحيل والبعد والحنين. وهذا جدول للحقل الدّلاليّ لأهمّ ألفاظ الغربة ومتعلّقاتها:

غربة	سائر	عابر	نفترق	الرحيل	العائدة	السفر	أسير	واحد	مركبي	مسافر
يغادر	المنبوذة	الحنين	ارحل	التائه	أهاجر	لن يهلّ	وحيد	مجدافي	الجوّال	تتشرّد
الهجرة	أحنّ	الغياب	تعيدني	الحزن	قطار	ننتظر	غريبة	مهجورة	شراع	أذكر
أحلم	هناك	ضلّ	غريب	يسافر	الانتظار	ودّعت	أعود	مطرود	التيه	الذكريات
تمضي	السندباد	الترحال	غُرَباء	راحل	يغيّب	الطريق	بعيد	طريد	الدّرب	أتيت
اغتراب	جئت	مضوا	رحلة	غدا	بُعد	التغريب	الضياع	تغريبة	أفرّ	الفراق
الوداع	ضيّع	المنفى	أسفار	تهاجر	المسير	مغترب	علاوات	مهاجر	المطار	الشطوط
المبحرون	المهجورون	(الحمى)	الظاعن	يخطف	الليل	المساء	تخوم	المدى	يعيدني	تطارد

وقد اخترت ثلاثة ألفاظ لتحليلها ودراستها، وهي أهم ما ميّز هذا المعجم الشّعري؛ لكثرة دورانها على لسان الشّاعر:

1- الغربة: ومترادفاتها: السّفر، الرّحيل، الهجرة...

2- آلة الغربة: القطار.

3- مسار الغربة: الطريق.

ولتبيّن عدد تكرار ذكرها قمت بإحصائيّة في الجدول الآتي:

المدلول	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
الغربة	45	15	11	5	6	82
القطار	11	5	2	—	—	18
الطريق	39	9	16	2	2	68

تشيع مدلولات الغربة في دواوين وليد سَيْف، وتطفو على سطح أشعاره، ناقلة تجربة حقيقيّة لشاعر عانى من ألم الهجرة، وويلات المنفى...، وهي مدلولات كثيرة قياسا مع عدد قصائده، فلا تكاد تخلو قصيدة من مفردات الغربة أو معانيها، وهذا يؤكّد مدى قلق الشّاعر إزاء هذه القضيّة التي تحوّلت من الفرديّة إلى الجماعيّة.

وزاد عدد مرّات تكرارها في الديوان الأول "قصائد في زمن الفتح"، فضلا عن تكرار القطار والطريق، ولهذا أسبابه؛ فهذا الدّيوان هو ديوان الشّاعر الأوّل، وهو قريب الولادة من اللّحظة التّاريخيّة التي عاشها الشّاعر وكانت سببا في التشرّد، فقد صدر عام 1969م وكتبت قصائده عام 1967م وفي العامين اللاّحقين، فضلا عن أن الشّاعر كان يعاني غربة فعلية كباقي أبناء شعبه؛ لذا جاء الدّيوان صدى طبيعيّا لتجربة واقعيّة أزّمت اللّحظة الإبداعية، فتفتّقت عن شعر مصبوغ بألوان الغربة والاغتراب.

الغربة، السّفر، الهجرة، الرّحيل، المنفى.. ألفاظ لمعت في شعر وليد سَيْف، وهي ألفاظ تحمل معنى واحدا، يضيق به الشّاعر، ويشكّل لديه الهمّ الأول، فالمنافي تحول بينه وبين الحبيبة – الأرض، والغربة تبني جسرا من الخوف بين المتحابّين:

"أحبّك.. يرتمي المنفى
أحبّك.. تصفر الغربة"(1).

جاء الفراغ بين الحبّ والمنفى، وبين الحبّ والغربة؛ ليدل على الحاجز الصّلب الفاصل بينهما، فالمنفى والغربة عدوّان للمحبّين.

ويجسد الشّاعر في هذه اللّفظة همّا جماعيّا، همّ شعبه المغترب، فيذكر السّفر، ويذكر الغرباء – بصيغة الجمع– ليوضح أن الغربة ليست واقعة على فرد، بل هي واقعة على جماعة:

وسمعت غناءك حين يسافر دون هوية:
(غرباء في اللّيل
غرباء في اللّيل)
غرباء في اللّيل.. تلاقوا..
لم يحكِ الواحد للآخر إسمه
ومضوا دون مواعيد(2).

وتتعمّق المشكلة حين ترتبط الغربة بالموت؛ فتضع نهاية للإنسان الفلسطينيّ وأمنياته، وتسدل ستارا قاتما أمامه، وتكشف عن معاناة أخرى حين يموت وحيدا جائعا عطشان، لا يعرفه أحد، هذا هو المصير الذي يتهدّد المغتربين، حين تتحطّم أمنياتهم وتغلق في وجوههم حدود العالم:

كان يريد الهجرة من زمن الجوع إلى زمن النّفط...
ولكنّ حدود العالم مغلقة في وجه الرّاحل..
. . . من غير هويّة
قد مات هناك بلا زاد أو ماء
فليسأل عنه السّائل عقبان الصّحراء(3)

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 62.
(2) نفسه، 27.
(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 76.

ويحمل السّفر معنى عدم الاستقرار لأنّه قرين الاغتراب المكاني، فلا يتحقق أحدهما دون الآخر[1]، فالمغترب دائم السّير، لا يثبت، يغريه السّفر عساه يجد مكانا آمنا للقرار، وأنّى يجد ذلك وقد خرج من عشه الأمين، وأضحى على الطرقات مهدودا، موجعا، مشتّتا موزّعا في كلّ مكان؟

وهو على الطريق موجع الخُطى
فؤاده موزّع على حقائب السفر[2]

ويصبح التوقّف عن السّفر أمنية ثمينة:

أعبد الرّيح التي توقد في لحمي الشجر
وتكفّ الفارس الجوّال عن حب السّفر[3]

ويجيء السّفر؛ ليدلّ على الهجرة والتهجير؛ فيجسّد مشكلة سياسية واجتماعيّة:

وتاب واحدٌ في حَيّنا عن السّفر[4]

فالتوبة عن السّفر، تعني توبة عن الهجرة، وما دام قادرا على ذلك فهي توبة عن الهجرة الإراديّة التي يعانيها الإنسان زمن الخوف، وعدم الاستقرار، فتصبح المَهاجر بديل الوطن طوعا، لكنّ السبب المباشر لهذه الهجرة هو الهجرة القسريّة، والاضطهاد السياسيّ؛ لذلك فالهجرة الإراديّة لا تختلف كثيرا عن الهجرة القسريّة.

وقد يساور المغترب شعور باليأس من العودة، التي تغدو حلما صعب المنال:

(يا أيها القمر المسافر في الميادين الرجيمة
أتعود يوما خلف أسوار الضّباب
تمشي على كلّ البيوت
وتمرّ في عمر الشبابيك الحزينة
ترمي لطفلتي الحبيبة حلم كوخٍ..
ربّما أو غصنَ توت!)[5]

السّؤال يعمّق المعنى، ويبرز المسؤول عنه، فالشّاعر يسأل عن العودة سؤال العارف، بل اليائس، ويرسم صورة ضبابيّة غير واضحة المعالم لعودة في ضمير الغيب.

ويصنع الشّاعر وسيلة نقل يفعّلها في سياقات الغربة والسّفر، هي "القطار" وتردّد ذكرها (18) مرّة، وذكرها مرّة واحدة يكفي؛ لأن مدلولها واحد، لكنّ الشّاعر كرّرها في سياقات مختلفة؛ ليؤكد وقعها في النفس، ويعمّق مدلولها، ويلفت الأنظار إليها، ولفظة القطار في شعره تحمل مدلولا سلبيا؛ لأنّها تحمل معنى التهجير والخروج والإبعاد عن الوطن، وتشتيت الأحبة، وترك الدّيار:

وعند موقف القطار
يُغَيّبُ الأحباب في حقائب السّفر[6].

فموقف القطار آخر مكانٍ جمع بين الأحبّة، وآخر مكان أطلّ على الوطن، ولفظة (الموقف) التي ارتبطت بالقطار توحي بالسّكون، ففيه يتمّ توقف القطار وتوقّف المسافرين بانتظاره. لكنّ لفظة (يغيّب) توحي بالحركة، وهي حركة نحو الخارج، تحمل معنى البعد والفراق.

---

[1] انظر: (محمد صلاح أبو حميدة)، الخطاب الشّعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبيّة، 104.
[2] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 91.
[3] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 111.
[4] نفسه، 117.
[5] نفسه، 97-98.
[6] نفسه، 49.

ومحطة القطار مكان الوداع، وهو مكان يجمع الشعر والبكاء، ويذكي المشاعر:

وكان الشعر يولد في المحار

وينزّ دمعا في محطّات القطار(1)

ويوجِد القطار أزمة نفسيّة لدى الشّاعر، حين يمضي بكلّ شيء مخلفا الظّلام والجراح والأسى والوحدة، والفراغ الرّوحي، بل وخسران الوطن:

وخسرت وجهك حينما انطفأ النّهار

ومشى على جرحي القطار..

مشى فجاءة

ومضى بأشيائي.. وأهلي.. والصّغار(2)

فألفاظ: [خسرت، انطفأ النهار، مشى، جرحي، مضى، أهلي، الصّغار] اتّصل وجودها بوجود القطار لتنتج أزمة خانقة عصفت بوجدان الشّاعر.

واقتران لفظة القطار بلفظة الجرح، يعني اقتران الهجرة بالألم؛ لذا بدا القطار مضاعِفا للألم، وكأنّه يسير على أجساد المغتربين وجراحاتهم.

أمّا اقتران لفظة القطار بصوته، فتحمل صرير الألم، والانشداد الحادّ إلى ذلك الصّوت، وتلك اللحظة التي يصفر فيها؛ فصوت القطار أوّل إيذان بالغربة، وصفيره نداء جادّ للاستعداد للرّحيل؛ لذا غدا القطار سببا للغربة؛ إذ لولا مجيئه ما كان الخروج، ومن ثمّ أصبحت هذه اللّفظة توحي بقصّة مأساويّة تغلغلت آثارها في النّفس:

كان عمر الحرف مشدودا إلى صوت القطار

حينما اجتزتُ تعاويذ النّهار

شرب الحرف من البئر الجديد

كبر البستان.. واشتاق إلى الإلف الحبيب

وكَبَتْ فوق لهاة الجرح أيّام القطار(3)

ورغم أنّ القطار كان معادل الخروج، إلا أن الخارجين عَدّوه في الوقت نفسه – بداية المقاومة، فها هو المحارب يلصق على مقدّمته نشيد الثورة:

من يستطيع أن يلمّ يديّ

.. وجهه المناضل القديم

من يستطيع أن يسلّهُ..

... عن الجدران والسّقوف والمداخن

ومن يردّ عن دفاتر الغيوم والشجر

نشيده المحارب

يخلعه عن جبهة القطار

.. والمتراس والحجر(4)

عُطفت لفظتا المقاومة (المتراس والحجر) على جبهة القطار، وهذا العطف يعني أنّ القطار (الخروج) ولّد التمرّد، والارتباط بالوطن، والبحث عن العودة، فهذا المقاوم طبع نشيد المقاومة على

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 97.
(2) نفسه، 102-103.
(3) نفسه، 114.
(4) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 89.

جبهة القطار –في مكان يتّخذ بروزا– حتّى يقرأه جميع المسافرين، فتنطبع في أذهانهم فكرة العمل من أجل العودة، والجهاد خارج الوطن مقابل الجهاد داخل الوطن (المتراس والحجر).

وإذا كان القطار وسيلة سلبيّة حملت الإنسان من وطنه، فلا تزال سلبيّتها مستمرّة خارج الوطن؛ فالنّازحون ينتظرونها على الدّوام؛ لتنقلهم عبر المنافي المختلفة:

رأيتُ التعساءَ عيونا فارغةً..

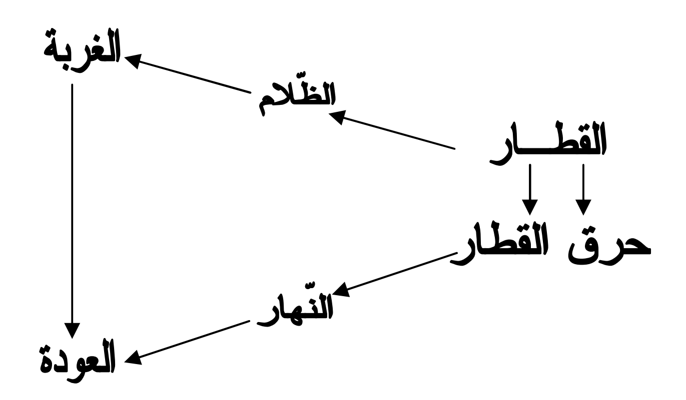
ينتظرون قطارات الليل على الأرصفة السّوداء[1]

هذان السطران الشّعريان يجسّدان صورة المغتربين في المنافي: تعساء، عيون فارغة، ينتظرون على الأرصفة السوداء..، وجاء القطار بصيغة الجمع؛ ليدل على كثرة المغتربين المنتظرين، واقتران هذا اللفظ بزمن اللّيل، ومكان الأرصفة السوداء عمّق دلالته المأساوية، وزاد الصّورة قتاما وعكس ضياع الإنسان في حواشيها.

ويصير التخلّص من القطار مطلبا بطوليا؛ لأنّه يعني إيقاف الهجرة، وإنّهاء الغربة، وبداية اللقاء والعودة:

أوّاه.. كم يظل قاسيا ورائعا أن نخلع الدّثار
وعند آخر الظلام نحرق القطار
ونلتقي من غير موعدٍ.. نعيش لحظة البطولة
وأن نحسّ رغم شيبنا بقية الحليب في الشّفاه..
نستعيد لثغة الطفولة[2]

أوّاه: لفظة قوية تدلّ على الألم، وتحمل مكنونا نفسيّا حين تخرج هاؤها من أعماق الرّوح، نافثة دفعة هوائية مشبعة بالجراح الدّاخلية العميقة، كلّ ذلك حنقا على القطار، وهذا الحنق يولّد التفكير بتدميره حرقا، حتى لا يبقى من أوصاله شيء، وبذلك توضع نهاية لمشكلة السّفر والغربة، ويقرن الشّاعر حرق القطار بآخر الظلام؛ ليولد من ألفاظه المتآلفة معنى جميلا لبداية عهد جديد عهد القرار والنهار، فالظلام يحول دون العودة، ونهايته تعني بداية العودة وتعني بداية نهار مفاجئ يلتقي فيه الأحبة بعد طول غياب؛ ليتذكروا طفولتهم الجميلة في الوطن. وهذا التآلف اللّفظيّ يمكن تجسيده على هذا النحو:



لكنّ منظومة الألفاظ الإيجابيّة تتّجه نحو الأسفل؛ لأنّ ذلك حلم تحقّقه ضئيل، والألفاظ السلبية تنمو نحو الأعلى مشرئبّة قويّة؛ لأنّها لا تزال نامية قائمة مسيطرة، وتحقّقها واقع. فألفاظ منظومة القطار

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 30.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 127.

تشكّل بنية مكتملة، أمّا ألفاظ منظومة حرق القطار فلا تزال بذرة، لكنّ احتمالية أن تؤول إلى الأولى قائمة، وهي احتمالية مرجوّة، رغم أن الشّاعر يائس من تحقيقها.

أمّا الطريق فيمتدّ أمام أنظار المسافرين، فهو مسارهم ومسار قطاراتهم، وقد وردت هذه اللّفظة في أغلب سياقاتها مرتبطة بالغربة والمنفى والخروج، وجسّدت المسار نحو المجهول، ورغم انفتاح مدلولها، وعدم تحديدها إلاّ أنّ هذا الانفتاح كان باتجاه المهجر، وكأن الشّاعر يتلمس في هذه اللّفظة –بمعناها الممتدّ– امتدادا لهجرة لا نهاية لها، فيحمّلها إيحاء جميلا من الناحية الفنيّة، قابضا مقلقا من الناحية النفسيّة؛ فَطُرُق وليد سَيْف ليست كطرق البشر يجدون فيها الهداية والأمن ويتحقّق بها الوصول، إنّها طرق معبدة بالأحزان، تقود سالكها إلى التيه والتعثر واللاعودة، وما كان ذلك إلاّ لأنّها مهّدت للخروج من الوطن، لكنّها عقّدت الوجود خارجه، وطمست معالم العودة إليه.

وتكرّرت هذه اللّفظة تكرارا يفوق تكرار الغربة، وألحّت على الشّاعر في كلّ قصائده إلحاحا ماديّا ونفسيّا، ماديّا حين تمتدّ في سطوره الشّعريّة لتتّخذ حيّزا بين ألفاظه ليس قليلا، ونفسيّا حين تتجاوز الحيّز المكاني لتثير فاعلية نفسيّة، تدفع المتلقّي لمحاورتها، والبحث عن مدلولها العميق. وتلح هذه اللّفظة على الشّاعر في مجموعته الأولى "قصائد في زمن الفتح"؛ لينسجم هذا الإلحاح مع إلحاح السّفر والغربة والقطار.

وهناك ثلاثة طرق في شعر وليد سَيْف، الأول: طريق باتجاه الغربة، والثاني: طريق داخل الوطن، والثالث: طريق العودة.، ومدلولها الأوّل يشكّل واقعا كائنا، والثّاني يرتبط بالذكريات القديمة فيرتبط بمدلول كان، والثالث يرتبط بالمستقبل المجهول، وهو مدلول ربما سيكون.

كان الطّريق بداية الغربة، وهي لفظة تحمل معنى مؤرّقا؛ فقبل الخروج تأتي الأمّ لتحذّر ابنها من ذلك، فترسم له صورة مخيفة للطريق الذي سيسلكه باتجاه الغربة:

يا واحدي: اللّيل مقبلٌ..
لا لعب في الحارات
وقد خلت مقاعد السَّاحات
فعد إليّ.. أين.. أين..
الغول في الطريق.. والضباع.. والرّدى(1)

صورة مظلمة لطريق السّفر، فالسّياق يشير إلى أنّ السفر حدث ليلا، ولهذا مدلولاته في عمق اللاشعور، فالسّفر في الليل عكس ضبابية على المصير المجهول، وزاد من الخوف، وضاعف القلق والأرق؛ لأنّه سير على غير هدى، في ظلامين: أحدهما ماديّ، والآخر نفسيّ. والطريق في اللّيل خفيّ لا يتلمّس الماشي حدوده أو كنهه، فزمن السير مرعب، وزاد هذا الرّعب اقتران الطريق بمثيرات أخرى لها وقعها في المخزون الذهنيّ: الغول، الضباع، الرّدى، فكأن الأمّ بحكمتها كانت تعرف نهاية هذا الطريق، فبدايته غول، ومنتصفه ضباع، وآخره ردى. وهذه نهاية طريق الغربة: موت بمعناه المادّي أو النفسيّ.

وبقيت النقطة النّهائية على طريق السّفر مكانا بارزا في ذاكرة الأمّ، تشكلّ منعطفا مزعجا؛ لأنّ ذلك المكان حدثت فيه اللّقطة الأخيرة لرؤية ابنها الرّاحل، فهذه النقطة تشكّل نهاية الارتباط الماديّ بالأمّ والوطن، وبداية الغياب في المجهول:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 51.

وعند شارة الطريق.. خلف منحنى
أدار وجهه الكسير
كانت تعفّر العينين في التراب
لكنّه مضى وغاب[1]

وبخروج الإنسان من وطنه، وتشتّته في المنافي تضيع أمامه طريق العودة، وتصبح ماضيا راسيا في الذّاكرة، بل إنّ معالمها تندمل وتضيع:

صديقتي..
ورغم ما يقال إنّ في يديّ حكمة بعيدة
فما رغبت أن أقول..
والمدى بكاء سائح غريب
قد ضيّع الرّفاق والطريق والمكان
سوى: قد كان.. يا ما كان[2]

وكما امتدّ الطريق من الوطن إلى خارجه، فهو ممتدّ بين المنافي:

يا ولدي
دعني أمسكْ بذراعك لحظة
هل تبصر هذا الجرح النازف
.. في ظهري
أو هذا الجرح النازف
.. في صدري
ما بينهما..
يمتدّ طريق من بغداد إلى عمّان إلى باقة
يعبر كلّ المدن الحالمة..
وكلّ الحارات المشتاقة
يعبر تاريخا يجرح مثل الموسى..[3]

توحي لفظة الطريق هنا بمدلول نفسيّ، فهناك جرح غائر في كيان الشّاعر يخترق روحه، شبيه بالطريق الأليم الممتدّ عبر المنافي، لكنّ هذا الطريق يحمل المسرّة حين يصبح له مدلول معاكس على هذا النحو:

العودة = [باقة ⟵ عمّان ⟵ بغداد]

وهو سير باتجاه باقة، الوطن، ومغزاه العودة، لكنّها عودة تختزن في اللاشعور يجسدها الشّاعر في سطره الشّعري؛ لتفريغ فكرة ملحّة، صارت تشبه الهَذَيان المرضي لتعمّقها في اللاوعي، وظهورها في الأحلام.

ويتّخذ الطريق بعدا آخر حين يمتدّ عبر المنافي الأرضيّة كلّها، ويتشعّب في جميع الاتجاهات حتّى يدخل في المجهول (الواق الواق)، ويبرز طريق القدس بين هذه المنعطفات، لكنّه طريق طويل، أمّا طرق المنافي فكلّها قريبة مفتّحة:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 52.
(2) نفسه، 39-40.
(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 65-66.

يممّت طريق المغرب أطلب منها النّصرةَ..
كانَ أميرُ الكفّار هناك يعد العدّةَ..
يخطب في الجند.. يمنّيهم بالعسل الصّافي..
وعلاوات الغربة والرّز الأمريكيّ
واستبشرتُ، سألتُ إلى أين؟!
فقيل: إلى "زائيرَ"..
تبالهتُ، همستُ: طريق القدس طويلٌ..
يعبرُ من زائيرَ إلى "الواق الواق" إلى صحراء الثّلج القطبيّ
ويمرّ إذا شئتَ بأرصدة البنكِ وأرصفة الجمركِ..
والنّادي اللّيليّ"[1]

وهذا الطّول له إيحاءاته، فطول الطريق ناتج عن انعدام النّصرة من العرب والمسلمين، فالمغترب يجوب المنافي، يبحث عمّن يحلّ قضيته، وقضية وطنه، ويعيده إلى القدس، لكنّ الأبواب توصد دونه، فيتحوّل الطريق عن القدس إلى الواق الواق، وإلى الصحراء القطبية، ثمّ يصب في أرصدة البنوك، والنوادي، فطريق القدس مُتاجَر به، والقضيّة علّقها العالم لتحقيق الرّبح من ورائها، والتسامر على ضياعها.

وتتقابل لفظة الغربة السلبيّة بلفظة الحنين الإيجابية في شعر وليد سَيْف، وهذا أمر طبيعيّ؛ لأنّه كلّما شعر الإنسان بالغربة شعر بالحنين والشوق[2]، كذلك فإنّ صلة الحنين بالوطن صلة مباشرة؛ حين يصير هذا الحنين نزوحا إلى المكان الأصلي[3]. و"الحنين لا يكون للأرض فقط بوصفها بقعة جغرافيّة، وإنّما للحياة بكلّ نظمها وتقاليدها، وعلاقاتها الإيجابيّة والسّلبيّة"[4]. وهذا ما بدا في شعر وليد سَيْف الذي نقشه بذكرياته الماضية في الوطن، واقتنص تلك اللحظات الثمينة التي مثّلت الحياة المثلى في نظره، تلك الحياة التي جاءت بكلّ تفاصيلها وأبعادها مشكّلة سِفْر السّعادة. فالإنسان يظلّ به توق للماضي أيّا كان؛ لأنّه زمن مضى، وما يفقده المرء يبحث عنه؛ لأنّه يحنّ إليه، فكيف إذا كان المفقود الوطن؟ لذا فالشعراء يستشعرون الحنين؛ "ليحدثوا به التوازن النفسيّ"[5].

إنّ شاعرا مثل وليد سَيْف يرتبط ارتباطا عجيبا بوطنه، فيصير كلّ مظهر من مظاهر هذا الوطن عالقا بفكره بعد غربته، بل يصير له طعمه الخاصّ في المنفى، فها هو يذوب حنينا لمدينته وقريته، للحارات والشوارع، للأهل والأصحاب، للأطفال، للكروم للأشجار والأطيار، للبيادر والجداول، لحضن الأمّ، للبيت والباب والشبّاك والسّاحة حتّى للرّمل العاقر، فالحنين يعصف به لحظة الحزن والذكرى:

أحنّ.. وقد يصير الحزن كالموّال
إذا مرّت على بالي..
مزارع شعرك المنذور للأطفال
أحنّ لقبلة خضراء ما ابتلّت بها شفتان

---

[1] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 39-40.
[2] انظر: نادي ساري الدّيك، محمود درويش – الشعر والقضيّة، 9.
[3] انظر: زاهر الجوهر، شعر المعتقلات في فلسطين 1967-1993، 46.
[4] نادي ساري الدّيك، محمود درويش – الشّعر والقضيّة، 10.
[5] إبراهيم العلم، الأدب المعاصر في فلسطين، دراسة تطبيقية، 106.

ولا فرحت بها يوما على الكفّين قبّرتان
أحنّ لموعد يندى به جرحان[1]

ويتصاعد الحنين كلّما أوغل في الماضي:

أحنّ لقهوة المغرب
وطفل صادق كالموت يزرع في دمي كوكب
أحنّ.. وقد يصير الحزن كالموّال
إذا امتدّت على جرحي..
خطى الزيتون والأبطال
وإن عانقتُ في حزني صديقا غاب
وحين أتوه لم يلقوه
سوى ليمونة في الدّار تحكي عنه للأحباب!
أحنّ إليك
وللزّيتون حين امتدّ في عينيك
وواحة جدّيَ الخضراء.. والرّملِ
ومهرته التي ترعى على مهلِ[2]

هكذا تنثال ألفاظ الحنين معمّقة مأساة الغربة، كاشفة عن عمق الجرح الذي يعاني منه الغريب. وينحلّ الحنين في وجدان الشّاعر إلى حلم حين يفصل الزّمان بين الإنسان وأشيائه الثمينة؛ لأنّها تصبح مرتبطة بماض سحيق في عمق الذاكرة وكأنّها تبدو حلما؛ لذا كان الحنين "جوهر الشّعر؛ وذلك أنّ للإنسان ذاكرة تحفظ الماضي، ورؤيا المستقبل تخلق من خلال حركة الحاضر"[3].

يلاحظ الباحث أنّ لفظ الغربة قد تشعّب ببدائله ومدلولاته، وركّبه الشّاعر في سياقات شتّى، عبّر عن لحظة تاريخية، وتجربة ذاتيّة، ناقلا اللّفظة من وجودها المعجميّ المجرّد إلى وجود سياقيّ وفنّيّ، وحمّلها إيحاءات فلسفيّة تربط بين البحث عن الوطن والذّات في آن معا، إضافة إلى محاولة رفءِ التمزّق ورَأْب التّشظّي الفكريّ الحاصل بفعل الشّعور بالضياع والاستلاب. فتكرار هذه اللّفظة ومتعلقاتها خدم قضية فنّيّة، لكنّه أبرز مشكلة إنسانية.

ووليد سَيْف ذكيّ في تأليف هذه المنظومة اللّفظية حين جعل ألفاظ الغربة والسفر والقطار والطريق والحنين والحلم تتعانق في عقد متماسك لتشكّل ظاهرة معجميّة:

[الغربة] = [السفر، القطار، الطريق] = [البعد، الذكرى، الحزن] = [الحنين، الحلم] = [الضياع].

2- الحزْن:

كانت نتائج الغربة متنوّعة على المستويين: المكاني والنفسيّ؛ فالتنقل بين المنافي يعني تمزّق النّفس، واستلاب الإرادة، والقلق الدّائم، والحيرة والضياع الذي لا مفرّ منه، وهذا دفع المغترب للبحث

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 104.
[2] نفسه، 104-105.
[3] شاعريّة التاريخ والأمكنة – حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين المناصرة، 55.

عن الذات والاستقرار والعودة والوطن، لكنّه فشل في تحقيق أيّ منها، ممّا جعله ينكفئ على نفسه باكيا متألّما حزينا، فكان الشعور بالحزن نتيجة لعدم القدرة على مسايرة الواقع، والإخفاق في تغييره، والملاءمة بينه وبين ما يجيش في الخاطر؛ فضلا عن طول الاغتراب الذي "يولّد في النّفس حساسيّة خاصّة تتجاوب مع الأحزان"[1].

والحزن ظاهرة تجلّت عند كثير من الشعراء الجدد، لا سيما شعراء حركة الشعر الحرّ، وبخاصّة خلال الخمسينات والستينات والسبعينات[2]، ولعل تفشّي هذه الظاهرة يعود إلى خيبة الأمل الناجمة عن التعارض بين الواقع والحلم، فالواقع لا يلائم تطلّعات الإنسان ممّا يحدث الشرخ[3]. وصار الحزن في تجربة الشعر الجديد مرتكزا على مواقف فكرية ذات فلسفات نابعة من إدراك الإنسان لمأساة الوجود، ومأساة وجوده داخل هذا الوجود[4].

وفجّرت منابع الحزن في هذا الشعر تجربة نكبة فلسطين سنة 1948م، التي انتهت عن إيجاد عالم عربيّ يواجه فجيعة حقيقيّة، هذه الفجيعة قوبلت بالقصور الذاتي، والإفلاس، فانعكست المأساة في إحساس عميق بالحزن أمام هذه الظروف[5].

تعالت رنّات الحزن بنشيجها، وتناغمت على هيئات مختلفة عاكسة صدى أليما في شعر وليد سَيْف، فقد مثّل شاعرا يعيش المأساة، وينفعل بأحداثها، ويحاول المشاركة فيها، فجاء شعره مليئا بألفاظ الحزن والبكاء والجراح، وهي ألفاظ كوّنت معجما شعريّا له نكهته الحارقة، وترددها في شعره ظاهرة لافتة، وهذا جدول لبيان عدد مرّات تكرارها:

المجموعة الشعرية	**قصائد في زمن الفتح**	**وشم على ذراع خضرة**	**تغريبة بني فلسطين**	**قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي**	**قصيدة: الحبّ ثانية**	**المجموع**
عدد المرّات	**190**	**30**	**40**	**4**	**4**	**268**

وتتشعّب لفظة الحزن في حقول دلالية كثيرة، يبرز أهمّها الجدول الآتي:

الحزن	**حزنت**	**جهشة**	**الأسى**	**الأوجاع**	**اللّيالي**	**المرّ**
بكيت	**الوداع**	**تعفّر**	**المجرّحة**	**التعساء**	**الآه**	**مواجع**
أطبقت	**البكاء**	**مرثيّة**	**الوجع**	**المأساة**	**واها**	**كربلاء**
بكى	**الأحزان**	**المحزون**	**تندب**	**المطويّ**	**راعفة**	**أوّاه**
يبكي	**حزين**	**الألم**	**البائس**	**مقهور**	**انكسار**	**يحزنون**
دمع	**الكئيب**	**ينزّ**	**بكائية**	**الهمّ**	**الصّمت**	**عاشوراء**
أحزن	**تلطم**	**المُعَنّى**	**الحسرة**	**القهر**	**الصّراخ**	**مرارة**

[1] سميرة سلامي، الاغتراب في الشعر العباسي – القرن الرابع الهجري، 148.
[2] انظر: عبد الفتّاح النجّار، تيسير سبّول شاعرا مجددا، 67–68.
[3] انظر: منى علاّم، الغربة في الشعر العربيّ الحديث – روّاد الشعر الحرّ، ص 132، رسالة ماجستير، جامعة دمشق – سورية، 1986م.
[4] انظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربيّ الحديث – مقوّماتها الفنّيّة، وطاقاتها الإبداعية، 255–256.
[5] انظر: نفسه، 256.

يظهر الاهتمام بألفاظ الحزن التي لا تغادر قصائد الشّاعر؛ إذ جاءت منكمشة تعكس صدى روح حزينة، ونفس معذبة، وتجربة مليئة بالجراح، ولعلّ المتلقّي يقف شاخصا أمام هذا الحزن يتساءل عن أسبابه.

ربما كان أهمّ سبب لهذه الظاهرة في شعر وليد سَيْف يعود إلى أنّ الشّاعر فتح عينيه أوّل ما فتحهما على مشاهد الألم والعذاب، فولادته كانت سنة[1] حدث أليم، واشتدّ عوده حين كانت الويلات تعصف بالإنسان الفلسطينيّ من جهة، وبالإنسان العربيّ من جهة أخرى، ممّا عمّق شعور الحزن في نفسه، وعمّقه كذلك في اللاشعور الجمعيّ، فبدا الحزن شعورا يراود الجميع.

ويمتلك وليد سَيْف حساسيّة مفرطة، تجلّت في قصائده، وجعلته يحسّ بمحنة الذّات الفرديّة والإنسانيّة في حاضر يكتنفه التمزّق والضّياع، ويقوم على مفارقات ما هو كائن وما يراد أن يكون، فالشّاعر بين عالمين منفصلين، والأصل أن يعيش في عالم واحد.

وعمّق هذا الحزن وصقل أبعاده حضور الشّاعر مشهدا واقعيا لترحيل الإنسان عن وطنه، وإجلائه عن أرضه عنوة، واحتلال مكانه، دون أيّ تقدير للمشاعر الإنسانية؛ ففقد الإنسان بذلك كلّ شيء، ولم يبق أمامه سوى الموت والتّلاشي، فأنّى يكون الفرح أمام مأتم الوطن، ومقتل الإنسان؟

عدا عن ذلك فقد طبع جمال الوطن نفس الشّاعر برومانسيّة معتدلة، والرّومانسيّون يميلون إلى الحزن في أشعارهم انطلاقا من مواقف ذاتية[2]، لكن لا أستطيع أن أجزم أنّ هذا الحزن رافقه منذ نعومة أظفاره؛ إذ لا توجد لديّ قصيدة للشاعر كُتبت داخل الوطن أيّام الطفولة.

وتضاعف الحزن لدى الشّاعر بسبب الفجوة السّحيقة بين ماضٍ مثالٍ غدا مجرّد ذكرى، وحاضر مؤلم يجثم بكلّ سلبيّاته. وتغيير هذا الواقع لا يستطيعه الشّاعر، ممّا دفعه إلى النكوص والتقوقع، والسلبيّة المتمثلة في الاكتفاء بالبكاء والحزن.

ويجسّد الشّاعر صورة جماعيّة في حزنه، صورة الإنسان الفلسطينيّ الذي بدأت بوادر الحزن تظهر عليه منذ اقتسمت أرضه قطعة قطعة، وتفجّرت هذه المشاعر مع غياب شمس القدس؛ فزادت شفافيّة الفلسطينيّ، وصار إنسانا كئيبا لا تفارقه الدّموع والآهات.

هكذا ينتشر الحزن في النّفس، وخارجها، ويطارد الشّاعر، ويكاد يقتله بثقله، وهو بهذه اللّفظة يجسّد بعدا إنسانيا:

بالأمس وكنت حزينا..
كان الحزن يعرّش فوق الطرقات..
وفوق السّاحات.. ويدفن عمر الأشياء
كان العالم في عينيّ سنابك أعداء
كان الحزن ثقيلا.. يخنقني..
وأنا كنت أريد الحزن طريّا..
كالوعد ومثل رشاش الحلم القزحيّ

---

[1] ولد وليد سَيْف عام 1948 (انظر: راضي صدّوق، شعراء فلسطين في القرن العشرين،692، روبرت كامبل، أعلام الأدب العربيّ المعاصر، 759/2، سلمى الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر، 279/1، عبد الله رضوان، ومحمّد المشايخ، أنطولوجيا عمّان الأدبيّة، 363، محمد المشايخ، الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون في الأردن، 287).

[2] انظر: محمّد غنيمي هلال، الرومانتيكية، 58.

وأنا كنت أريد الحزن إلها.. أطرق بابه
أُبكيه هواني اليوم.. وضعف الحال
أنشده _إن كان به غضب_
أن يثقب عظمي
أن يفضح كذبة لحمي
فيعذّبني مثل عدوٍّ.. لا كحبيب[1]

يشخّص الشّاعر الحزن، ويسرّ إليه حديثه، ويبكيه حاله، بعدما لم يعد هناك من يفصح له عن همّه، وهذا الدّفق اللّفظي للحزن يجعل المتلقّي يقف مصغيا متوترا باحثا عن سرّ تداعيه في هذه السّطور.

وتتعمّق دلالات اللفظة من خلال ارتباطها بألفاظ أخرى في السياق:

كنتُ حزينا ⟵ **إسناد الحزن.**
الحزن يعرّش فوق الطّرقات ⟵ **امتداد الحزن**
الحزن ثقيل.. يخنق ⟵ **شدّة الحزن وقوّته.**
أريد الحزن طريّا ⟵ **تمنّي خفّة وقع الألم.**
أريد الحزن إلها أطرق بابه ⟵ **اللّجوء إلى الحزن بعد سيطرته**

وهذه اللّفظة تتحوّل إلى مأساة في نهاية القصيدة:

وحزنتُ.. حزنتُ.. غرقت بنهر الحزن
حتّى الميـــــلاد!!![2]

فاقتران الحزن بالغرق يدلّ على غرق المصير الإنساني، وانسحاق وجود الإنسان وتلاشيه، وانعدام قدرته على التغيير، والغرق مستمرّ ما دام الميلاد لم يحن، و(حتّى) التي سبقت الميلاد جاءت بمعنـــى (إلـــى) التي تفيد هنا انتهاء غاية، فكأنّ الحزن سينتهي حينما يكون الميلاد، فالميلاد –الإطلالة الجديدة– كفيل بقهـــر الحزن وغسله، وتحويله إلى فرح، لكنّ السياق يشعر باستبطاء هذه اللّحظة، وبُعد تحقّقها.

ويقترن الحزن بلفظة "الانتظار"، ممّا يزيد من شدّة الوقع، وقوّة التأثير:

تجيئنا نقاوة الأحزان
مع انتظارنا المضبّب الخفيّ لحظةً من الزّمان
كلحظة القضاء والقدر
لوافد غريب
ونحن ندري.. لن يهلّ.. ننتظر[3]

فغدا الحزن أحزانا، ارتبطت بالانتظار، ولُفّت بالضبابية والتخفي، وأزّم الموقــف هــذا الوافــد الغريب، وضاعف الحزن؛ لأنّه لن يهلّ، وأرّق المقل من طول الانتظار، كلّها ألفاظ تآلفت مع الأحــزان، وأيقظت وعي السّامع؛ إذ إنّها تنبض بالحزن رغم أنّها ليست من مشتقّاته الصرفية.

ويكاد الإنسان ينهار أمام وطأة الأحزان، فيدخل في حالة الضعف والاستسلام، والإذعان لهــذه اللحظة، لكنه قد يستلّ من الضعف قوة، ومن التسليم تمردا، فيغدو الحزن مثيرا إيجابيــا، يحــرّك نحــو

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 21–22.
[2] نفسه، 31.
[3] نفسه، 34.

الفعل، وينتشل المرء من هوّة الموت، وهذا بدا في شعر وليد سَيْف بعد أن عصفت به الأحزان، وغــرق في لجّتها، فها هو يزداد فتوّة بفعلها، وتتقلب أمامه أملاً عريضاً:

إيه "يمّا"
حضّري الأعشاس في عينيك يمّا
فأنا أحمل في صدري صغاراً..
وعصافير وغابا
وأنا أشتدّ زندا.. وشبابا
وأنا أزداد في الحزن فتوّة(1)

فتآلُف لفظ الحزن مع ألفاظ: اشتد، زند، شباب، أزداد، فتوّة، نقلها من معنى إلى معنى جديد، بَلْهَ السياق الذي تضمّنها، فهو سياق يبشّر بالعودة، وانتهاء شريط الحزن. وتشكّل لفظة الحزن لكثرة تردّدها على الشّاعر ما يشبه النوبات المرضيّة، تنتاب الشّاعر في لحظات معينة:

لكنّي حين أتاني الحزن
يسأل أن يملأ في عمرينا واحة
كانت آلاف الأشجار
تحترق على عينيك
وأنا كنت وحيدا حين أتاني الحزن
كنت وحيدا في الساحة
هذا مجد
هذا أيضا.. مجد!(2)

فهذه المرّة تجيئه النّوبة وهو وحيد، والوِحدة منحت الحزن بعدا جديدا، فعلى المستوى الفــردي تمنح الفرد مجدا وبطولة، وعلى المستوى الجماعي تُفقد الثّقة بالآخرين وانتظار عونهم، وفي ذلك إشارة إلى وجود الإنسان الفلسطيني وحيداً في السّاحة.

وإذا كان وليد سَيْف يمثّل نموذج الإنسان الحزين، فقد تجاوز شخصه ليمثّل بنماذج أخرى، وأحد هذه النماذج "زيد الياسين"، الذي جسّد في شخصه ومأساته مأساة الإنسان الفلسطينيّ:

"زيد الياسين"
مسكونا بالزّعتر والمأساة
مسكونا بعصافير الدّم..
وبعض وجوه الموتى
(جارحة كالموسى..
شيّقة تلهب مصطبة البيت)(3)

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 80.
(2) نفسه، 140.
(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 25.

فهذا النموذج تحوّل حزنه بعد اشتداده إلى مأساة إنسانيّة، ألا ترى أنّه اقترن بالزّعتر، والدّم، والموتى، والجرح، والموسى، والشوق، واللّهب، والبيت؟ فكلّها مجتمعة حملت معنى الوطن، البعد، الذكرى، القتل، الجراح، التشوّق، فشكلت بالفعل قصّة مأساوية بطلها زيد الياسين.

ويصبح الحزن علامة مائزة لصاحبه، وهوية يعرف بها، فها هو يشير إلى حادثة في المغرب، وهي حادثة قد لا تمثّل واقعية صِرْفة، بقدر تمثيلها بعدا يكشفه الشّاعر:

وبكى جنديّ –من نسل "بني الأحمر"– غرناطة..
فانتبه القوم، ودلّ الحزن عليّ
يا ولدي قد دلّ الحزن عليّ
وأشار أمير الكفّار إليّ بإصبعه الذهبيّ
قلت: وماذا ظلّ بجسمي حتّى يسلخَ..(1)

فالشّاعر يربط بين حالته وحالة الغرناطيّ الذي يبكي في المغرب تاريخا ضائعا "غرناطة"، فيذكّر الشّاعر بوطنه الضائع، فينعكس الحزن عليه، ويتفاعل مع مشهد البكاء، وهذا الحزن والتفاعل يكشف أمره، فيعرف أنّه فلسطينيّ من بين القوم، لأنّ هناك تاريخا مشتركا بين "غرناطة" و"القدس" و"الأندلس" و"فلسطين".

على هذه الأنماط أدّت موتيفة الحزن وظيفتها الشّعريّة، وفتحت بعض مسارب النّص أمام المتلقّي، كاشفة عالم الشّاعر، وبعض رؤاه ومواقفه.

3- الموت:

لعل هذه الكلمة أكثر كلمة تثير القلق والخوف في قاموس البشر، ويقف الإنسان أمامها صامتا، مجيلا النظر؛ لأنّه يعجز عن مواجهتها. ومنذ القديم كانت فكرة الموت الفكرة المؤرّقة؛ لأنّ الإنسان بطبعه ميّال إلى حبّ البقاء، ويتطلّع إلى الخلود، والموت يشتّت هذه الفكرة. ومن ثمّ دفع هذا الأمر الشّعراء إلى التعبير عن روح تأمّليّة، ونقل مشاعر حزينة قلقة، ودفعت الفلاسفة إلى تحليل رموز الحياة، وفلسفة الوجود، والموت والعدم.. فأقضّت هذه اللفظة المضاجع؛ لأنّها مثير حادّ للقلق.

وقد طرح الأدباء قضية الموت بأبعاده كافّة، وأبانوا عن تعدّد مفاهيمهم له، فكان منهم الغاضب، والرّافض، والمستسلم، والمتحدّي، والسّاخر، والعابث والمجنون، والمنتحر(2). أمّا وليد سَيْف فقدّم الموت في شعره ليس بمعناه الفلسفي وإنّما بمعناه الفلسطينيّ، وهو معنى اتّخذ خصوصيّة فريدة في شعره، رفدته تجربته، وظروف حياته، وحياة شعبه.

ولفظة الموت تلحّ إلحاحا واضحا على نفس الشّاعر الذي يعيش كلّ يوم لونا جديداً من ألوان الموت؛ فغياب الوطن موت، والغربة موت، والحزن موت، والقهر الخارجي موت، والفنّان "يظلّ يتنفس رائحة الموت الذي هو غربته حتّى بعد عودته، سيظلّ يحمل منفاه داخله، إذا أوقعته التجربة الخارجية في مأزق المعاناة الرّوحية الطّاحنة"(3).

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 40.
(2) انظر: أحمد الزّعبيّ، التيارات المعاصرة في القصّة القصيرة (في مصر)، 54.
(3) عبد الوهاب البيّاتي، تجربتي الشّعريّة، 29.

وهذا جدول يبين عدد مرّات تكرار المفردة:

المجموعة الشعرية	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
عدد مرّات التكرار	60	45	70	11	8	194

وهناك تنوّع للحقل الدّلالي للفظة الموت يوضحه الجدول الآتي:

الموت	قتلت	كربلاء	تحرق	يكفّنه	مقتول	أذوب	ادفن	الكفن	المشانق
تقتل	غاب	الدّماء	متّ	الصّمت	القتلة	سقط	يسلخ	جلود الأطفال	تختزل العمر
أغرق	ماتت	تمزّق	جمجمة	فخّ الموت	المقصلة	المذبوح	المدفون	أشلاء	العدم
المدفونة	تحرق	تموت	البرزخ	الجثث	ينتهي	المذبوحون	دمي مهدور	أكفان	الرّحيل
السّل	تنطفي	انقضى	الميّتون	القاتل	مدفن	تفرم	الأيتام	يا وردي	المقابر
الطاعون	أموت	يحتضر	مقبرة	فجيعة	فاجعة	السّكين	المشنوق	الغريق	اقتناص
يصرخ	يموت	ملاك الموت	الموتى	الأموات	أشباح	يدفن	سراديب الموت	يخطف الروح	مصلوب
مات	ذبحتها	ذوت	أقضي	جماجم	نثار اللّحم	ترثي	فخّ الصيد	لم أمت	انتحار
الرّدى	العظام	محرقة	النازف	تابوت	ميتة	الجسد الملفوف	المكفّن	الشهيد	الهاوية

تعدّدت دوالّ الموت، وتنوّعت صوره، إلا أنّه في النهاية حقيقة واحدة، وما دام تعبيرا عن أمر واقع، يتوقّع ألا يحمل إيحاء فنيّا، وأبعادا معينة، بيد أنّ الأمر يختلف حين يرتبط الموت بالحياة، وتفعّل ألفاظه في سياقات شتّى تعمّق معانيها، وتعكس المأساة الإنسانية على سطورها، وحين يرتبط الموت بمواقف تذكي المشاعر، وتحفّز العواطف، حينها يغدو للموت معنى جديد من الناحية النفسيّة لا المادية.

طرح وليد سَيْف الموت بمعناه العاديّ، لكنّ هذا المعنى بدا متعارضا مع مألوف العادة؛ لأنّه مفقود في واقع تفنّن المتفنّنون فيه بقتل الإنسان، فما عاد هناك موت طبيعيّ، بل صار هذا الموت حلما:

يا ولدي
كم أحلم بالموت بشكل عاديّ
يا ولدي.. دعني أتوكأ
فالجرح طريّ(1)

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 67.

فالموت هنا يتجاوز معناه البيولوجيّ؛ فيكون العذاب أنكى من الموت، والجــراح أكثــر إيلامــا، وهــذه مقدّمات للموت، لكنّها تفوقه في شدّتها.

وجاءت لفظة الموت معادلا لمعان أخرى، فإذا كان الموت غيابا وتلاشيا، فإنّه يصبح عند وليــد سَيْف معادلا للحضور، وديمومة الحياة:

أريد أن أغوص في مدائن الميلاد

أجوزها للموت

كيما أظلّ حاضرا.. في الكون.. في الحياة[(1)]

ويجيء الموت قريناً للضياع والانسحاق كما في:

يا امرأة تطلع من بيروت

القمر، القمر يموت

وغناؤك يغرق في بحر الدّم

ويموت، يموت، يموت[(2)]

فالغناء، والفرح يضيعان، ويتلاشيان وراء الدّم، وسراديب الحزن. ويتجاوز الموت هذه المعاني ليكون معادل الشّموخ، والكبرياء والعزّة:

أحبّتي..

لكنّني آتيكم وفي فمي حكاية

عن الرّجال حين يغضبون أوّل النّهار

ويحملون للظّلام فوهة.. وحلم جلّنار

عن الصّغار حين يكبرون

ويصبح الغناء في حلوقهم..

رصاصة وميجنا حماس

عن الذين يسقطون عند بيدر النّهار،

من غير ما تحية.. من غير ما انتظار

عن واحد يموت كالشّجر..

ذكرته.. والليل في يديّ يحتضر[(3)]

فارتباط موت هذا الفارس بموت الشجر يحمل معنى الصّمود والشجاعة، والمقاومة حتى الرّمق الأخير، والفارس الذي يموت واقفا في السّاحة شجرة تأبى الاقتلاع، وتموت واقفة شامخة فــي الأرض. وبذلك فقد زين الشّاعر معنى الموت، وأعطاه بعدا جديدا محمّسا.

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 37.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 80.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 69-70.

كذلك جاء الموت معادلا للحياة رغم أنّه نقيضها، لكنّ علاقته بها تغدو سببيّة حين يحقّق الحيــاة الكريمة، ويصنع النّصر والاستقرار، فهذا الموت هو ما يميز حياة عن حياة[1]، ومن هنا فــلا يمكــن أن يكون سلبيا محايدا، ما دام يزرع فينا الحركة الدافعة؛ لذا تكون لحظة الميلاد مع بدايــة المــوت، ولقــاء الموت لا يعني انكسار الذّات، أو ذهابها في رحلة النهاية، بل يعني بداية الحياة وتوهّجها[2]. يقول نــاقلا مشهد استشهاد أحد الأبطال:

ورفّ طائر الحياة عند صاحبي "عطا".. وقال:
تعال يا أخي تعال
نعانق الأفراح في المدائن البعيدة
ونترك التراب والزّيتون للجريدة[3]

فالموت طائر حياة يرفّ، تصاحبه ألفاظ: المعانقة، والأفراح، والمدائن البعيدة الجميلــة، وكلّهــا معان لحياة سعيدة، وهذا البديل "الحياة" يحمل مقصدين، الأول: حياة الشهداء بعد رحيلهم عن الدّنيا؛ فهــم ﴿أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾[4]. والثاني: أنّ الموت والتضحيات هي ما تكفل الحياة للآخرين، وتحقّــق لهــم الأمن والرّخاء، من هنا يصير الموت والجراح باعثا قويا لاستمرارية الحياة:

ولأنّي أعشق الجرح
فجرحي لا يموت
ولأنّ الجرح فوق الأرض..
ينمو غصن توت!
سأشدّ الجرح في جنبيّ أيّاما طويلة[5]

ويثير وليد سَيْف متلقّيه حين يصوّر الموت بداية أيّام العمر الحقيقيّة:

في زمن الفتح
من بعد الموت الشيّق في أحداق الرّيح
تبدأ أيام العمر!!
. . . .
. . . .[6]

فزمن الفتح مرتبط بالموت الشيّق المرغوب فيه، وحينها يبدأ العمر الحقيقــيّ، ويتــرك الــشّاعر انفتاحا من البياض بعد أيّام العمر؛ ليدلّ على انفتاح الحياة، وليرسم المتلقّي تصوّرا لهذه الأيام الجميلة.

ويمنح الشّاعر الموت أبعادا جمالية؛ ليجعله معادلا للأشجار والورود المزهرة، وهــي صــورة محبّبة يستمرئ الشّاعر بها الموت، ويجمّله للآخرين، فالشهادة أجمل من الإزهار:

---

[1] انظر: عبد الرحمن ياغي، في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينيّة، 202.
[2] انظر: طلعت سقيرق، الشعر الفلسطينيّ المقاوم في جيله الثاني، 50–52.
[3] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 75–76.
[4] سورة آل عمران، آية: 169.
[5] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 92.
[6] نفسه، 147.

قلت: نبيّ الله، عليك سلام الله..

أنا من بيت المقدس جئتُ

من جرحِ شهيدٍ تصفر في جنبيه الرّيحُ..

ويزهر في عينيه الموت

من قال بأنّ الجسد الميّت لا يلد الحيّ[1]

فنقل مدلول الرّياح التي تجيء بالأمطار فتزهر النباتات بعدها، إلى مدلول المصائب والويلات، التي يستقبلها الشهداء بصدورهم، فيتحقّق بشهادتهم حياة مونقة كالرّبيع. وزاد فاعليّة اللفظة اقترانها بألفاظ نقيضة هي: يزهر، يلد، الحي، وهي ألفاظ كلّها من حقل الحياة.

وينتقل الموت من مدلول الخوف والرّهبة والبرودة إلى مدلول الأمن والراحة والدّفء؛ ليحدث بذلك مفاجأة عند المتلقّي:

أدرك بمرارة

هذي الساعات المرّة..

واللّحظات السّرّيّة

يحياها أحد النّاس بعيدا عنك

يا امرأتي أنتِ

عن لون العالم والأشياء

عن دفء الموت..

ورائحة الفجأة

عند سقوط الأسماء[2]

فالمرأة قد تكون رمزا للوطن، والشّاعر يستشعر الموت دفيئا قربها؛ فهو موت له مذاق خاصّ، حين تضمّه في أحشائها. وهذا الموت يقابل الموت بعيدا حين ينعدم الدّفء، فيغدو بمذاقه الحقيقيّ.

وما دام الموت في حقيقته سكونا واضمحلالا، وتوقّفا عن ممارسة الحياة، فقد جاء في شعر وليد سَيْف معادلا للخنوع والتبلّد والعجز، والتوقّف عن الثورة والعمل من أجل التّغيير:

يا عالم كم يكفيك من البارودِ..

لكي يتقشّر عنك الموت ويطلع منك الفلّ!!![3]

فهناك طبقات من الموت تراكمت فوق بعضها بعضا، وغطّت معالم العالم، والبارود فقط هو الذي يطهّره من هذه الأدران.

ويغدو الموت علاجا ناجعا للغربة وآلامها، وحسرات النّفس:

(يا زيد الياسين

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 53.

(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 21-22.

(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 38.

هل تشكو قصر الباعِ

.. وبخل الصّاع

ماذا تخسر حين تموتُ

غير الغربة.. والحسرة والأوجاع)[1]

ويجيء الموت رمزا لرجال البوليس والحرس اللّيليّ، والعيون التي تلاحق المغترب في منفاه:

والفقراء يسدّون الدّرب على الموت النّابح خلفي..

ورأيت الأبواب السّفلى تتفتّح لي، تتلقّاني..

وتقاسمني الخبزَ وأشعار الغضبِ[2]

فسياق هذه الأسطر يتحدث عمّا يعانيه الفلسطينيّ في بلاد الغربة، والعنت الذي يتلقّاه من رجال البوليس الذين غدوا موتا نابحا في كلّ مكان.

ويدلّ الموت على العقم الفكريّ والانهزاميّة والتخلف الثقافيّ حين يقول:

- يا ولدي حين تطول الأبنية الخرقاءُ..

وتقصر قامات السّادةِ، حين يصير الحُقراء

أكثر من همّ القلب، ومن رمل الصّحراء

حين تموتُ الذّاكرةُ العربيّة إلا من "داحس والغبراء"

إذ يطلع قرن الشيطان من الصحراء النجدية..

يقطر بالموتِ وبالنفطِ وبالدم وبالسمِّ،

ويخطر في أثواب العمره[3]

فالذّاكرة العربيّة خالية، جاهلة، لا تساير الحضارة، ولا تفقه شيئا من قضايا العصر؛ لانشغالها بالمشاحنات الدّاخليّة.

هكذا يحتفل وليد سَيْف بمفردة الموت، وفق طقوسه الخاصّة، ويحرّكه في سياقاته المختلفة، مولّدا ألفاظا شعرية انتقلت من مدلولها المعجميّ؛ لتمنح النّص تجلّيا فنيّا رائقا.

4- الإنسان:

لا يكاد يخلو شعر من تجسيد صورة الإنسان فيه؛ لأن الشّاعر إنسان ينقل مشاعره، ومشاعر الآخرين، ويصوّر سلوكاتهم، ويعكس آمالهم وآلامهم.

وقد ظهر في شعر وليد سَيْف نموذجان إنسانيّان: الأوّل: نموذج إيجابي: مثّله أبطال وليد سَيْف من الشهداء والمجاهدين، والأطفال. وأدّى دور البطولة: رجال وليد سَيْف: زيد الياسين، عبد الله بن صفية، عبد الله البرّي، وشخصيات أخرى لم يذكر أسماءها. وتجلّت صورة المرأة البطلة ممثلة بالأمّ، والحبيبة الرّمز خضرة، وزينب، والحبيبة سلمى وليلى.

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 70-71.

(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 42.

(3) نفسه، 47-48.

الثاني: نموذج سلبي، مثّله صوت خفيّ، وصوت جليّ، الخفيّ متصل بصوت الأعداء الذين لم يشأ وليد سَيْف إظهار شخوصهم، ولم يذكر صفات مائزة لهم، إنّما يحرّكهم في سطوره الشّعريّة حركة خفيّة تتّفق مع حقيقتهم. أمّا الجليّ فظهر عيانا، ومثّله شخصيات: الحرس اللّيليّ، الحرس المدني، البوليس، المخبر، رجال الشرطة، السّجّان، أمير الكفّار... وهذا جدول يظهر بروز أهمّ الشخصيات في شعر وليد سَيْف:

	المجموعة الشعرية	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
النموذج الإيجابي	الأطفال	82	25	33	12	4	156
	خضرة	—	36	9	—	—	45
	زيد الياسين	—	15	13	—	—	28
	عبد الله ابن صفية	—	—	40	—	—	40
	عبد الله البرّي	—	—	—	بنيت القصيدة على الضمير العائد على عبد الله	—	—
	سلمى	—	—	—	14	—	14
	ليلى	—	—	—	4	—	4
	زينب	—	—	1	4	—	1
النموذج السلبي	الحرس (الشرطي)	1	24	48	—	3	76
	المخبر	—	—	26	—	—	26

يظهر الجدول أنّ نموذج الإنسان الإيجابي تفوّق في عدد مرّات ذكره على النموذج السلبي الذي تركّز في ديوان "تغريبة بني فلسطين". وأوّل الشخصيات الإيجابية الأطفال، وهم نموذج إنساني بريء حرّكهم وليد سَيْف في قصائده تاركا دلالات جميلة، فحمّلهم صوت الحنين للماضي المفقود؛ والحنين إلى الطفولة هو حنين للوطن؛ لأنّ طفولته ارتبطت بالوطن:

ورحلت في عينيكِ..

أذكر كانتا مطرًا..

وغصن كان في عينيك واقف

وعلى قناطر شعرك المبلول سارت أغنيه

من جرحيَ الشتْويّ.. من قلبي المعنّى

ورأيت في فرح الجديله..

يا حبّي الموعود.. يا حزني المغنَّى

أرجوحة تلهو على سطح الطفولة

. . .

. . .[1]

وأطفال وليد سَيْف يبشّرون بعهد جديد، وولادة أخرى:

ويغرغر طفل

في أرض ما..

في درب ما..[2]

فغرغرة الطفل تدل على بدء حياة جديدة، لكنها حياة في أرض مجهولة. ويرتبط الأطفال بعهد الرّخاء، والمستقبل الرّغيد:

أنشر فوق شبابيك العالم

أسمال الطفل المولود على عينيك

الواعد بالنّرجس و"الشومر" والفرح القادم[3]

ويضحى الطفل قائد مقاومة، ورمزا للجهاد في قصيدة "البحث عن عبد الله البرّي" فعبد الله البرّي هو طفل رمز يجابه الموت، ويتشبّث بأطناب الحياة وسط بحر متلاطم الأمواج، إنّه الأسطورة التي صنعها طفل الانتفاضة بحجره ومقلاعه، وصمد سنوات في وجه الاحتلال لم يصبر على نكالها جيش قوي، وقد هز العالم بهذا الصّمود، وزلزل عروش الأموات – الأحياء:

يا هذا الطفل تقدّم

اقذف حجر الفجر بوجه الخوف فترتجّ السّاحات

يتسع الكون عليك، وتنطبق الحيطان على الأحياء الأموات

يا هذا الطّفل تقدّم

يا هذا الطفل تقحّم

وأقم في "مالطة" الدين، وخذ بالعرض السّلّم!![4]

أمّا الشخصيات الإيجابية الأخرى، فمثلت نماذج بطولية فريدة، فاقت العادة أحيانا، وهناك حديث متفرّق عنها خلال البحث.

وتبرز الشخصيات السلبية مُمثِّلةً ظاهرةً في "تغريبة بني فلسطين"، وفي "وشم على ذراع خضرة"، تتنوّع ألفاظها ومسمّياتها لكنّ مدلولها واحد: الحرس اللّيليّ، والحرس المدني، ورجال الشرطة، والمخبر، والبوليس.. شخصيات انتشرت في المجموعة الشّعريّة المذكورة، ووجودها في هذا الديوان له دلالة؛ فقصائد التغريبة تتناول قصة الفلسطينيّ المشرّد، وتجسّد اضطهاده في المنافي، فهو مطارد تترصّده العيون، وتتلقّفه سياط البوليس، وهذا الأمر يعمّق المأساة، ويجسّد الضّياع بأوسع معانيه؛ فقد غدا الإنسان الفلسطينيّ مشبوها ترفضه الأماكن، وتلفظه الدّول لا سيّما العربيّة.

الحرس اللّيليّ يشكّل نموذج الرّقيب ليلا، ويرصد تحرّكات النّاس وتجمّعاتهم:

كنّا نشتدّ

يلمع في أعيننا الشيء الضّائع

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 98.

(2) نفسه، 24.

(3) نفسه، 137.

(4) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي، (ملحق رقم (1) من البحث).

حين أتى الحرس اللّيليّ
(أصحاب القمصان الخشنة)
كان تجمّعنا يلقف ضوء الشمس
وكان يشدّ إليه الأشجارَ..[1]

وكلّ تكتّل في البلاد العربيّة يثير الاتّهام والشبهة، والحرس اللّيليّ يطارد التجمعات السرّيّة خوفا من إذكاء فتيل الثورة:

لكنّ الحرس اللّيليّ..
يكره هذا الجمع.. وكلّ الأشياء المشبوهة[2]

أمّا رجال البوليس فشخوص لا يفتأون يطاردون ويلاحقون ويفتّشون، ويبحثون عن الأسماء المشبوهة:

يعبر تاريخاً يجرح مثل الموسى..
مثل عيون رجال البوليس
حين تصادر ما تحمله
.. في عينيك من الأسرار
حين تفتّش في جنبيك
عن الأشجار
أو حين تفتّش عن وجه الوطن العاشق
في جيبيك..
وفي جوف حقيبه[3]

هذه سخرية لاذعة من رجال البوليس الذين يطاردون اللاشيء. والشرطي شخصيّة قبيحة، ووجه شرير وقلب قاسٍ ويدان لا ترحمان:

وعصَا الشرطي
تصبح في الليل مسامير محمّاة
. . . .
رأيت الشمس تمدّ على عينيه دوائر من لهبٍ..
وبخاراً نارياً يمسح وجه الرّمل..
وريحاً تسفو الصحراءَ رمادا أغبر[4]

ويغدو هذا النموذج الإنساني نموذجا في طرق التعذيب والتّحقيق، وأمامه يقف الإنسان المقهور شامخا، ويصبح جسده جسدا أسطوريّا ينمو مع كلّ صعقة، ويشمخ مع كلّ صفعة، ويزداد عنفوانا أمام آلات التعذيب الجسدي والنفسيّ، ولا يفلّه الحديد؛ إنّه جسد يحوي سرّ الحياة:

لحمي ينمو الآن على الجدران،
وفوق هراوات البوليس
وكرسيّ التحقيق كما ينمو العشب الوحشيّ

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 13.
[2] نفسه، 14-15.
[3] نفسه، 66.
[4] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 25-26.

ويحاول رجل الشرطة أن يكشطه عن كفّيه..
بحدّ السّكين، وأدوية التنظيف،
وأنواع الطبّ النفسيّ
فإذا جَنَّ* الليلُ، يعود كما كانَ..
وينمو، يتكاثر مثل طيور البحر، وأزهار الزّنبق،
والخـــوف السّـــرّيّ
فانفجري يا صاعقة الموت، ففي جسدي..
أسرارُ الخضرةِ والتكوين،
وفي عينيّ نجوم الكون الأبديّ(1).

والحرس الوطني ينتشر في كلّ مكان، حتّى في الأماكن التي لا سُكنى فيها، عساه يجد صـــيده، ويحقق مراده في القبض على جسد الفلسطينيّ الهارب من هراواته:

احذر يا عبد الله
فوراء الباب ينام الحرس الوطنيّ..
وخلف جذوع الأشجار ينام الحرس الوطنيُّ
وتحت مياه البحر ينام الحرس الوطنيُّ..
وتحت مزاريب الفقراء ينام الحرس الوطنيُّ..(2).

فهذه اللاّزمة المتردّدة في أواخر الأسطر تنقل الوجود الواقعي للحرس الذي يبرز للعـــين هنـــا وهناك. وهذا الانتشار يكتم أنفاس النّاس، ويقيّد الحرّيّات، ويُبيد أية بذرة للثورة الخارجية.

أمّا المخبر فيؤدّي دورا أكثر حساسيّة؛ لأنّه يعمل في الخفاء، ويسترق السّمع للأخبار، فهو يمثّل شخصيّة (العين) المحترف، وهو نموذج للإنسان الخائن، وتكاد صورته تفوق صورة الحرس والـــشرطة بقبحها، ويغدو رمز الخوف والقلق واللّصوصية، هكذا تبدو شراسته:

يندفع المخبر نحو العالم..
يغرز فيه سكاكين الخوف السّرّيّ
يسرق من أيدي الأطفال الفقراء..
بقايا الكعك اليابس والمصروف اليوميّ
يسرق من أعينهم قنديلَ الورد وألوان القوس القزحيّ
يسرق من كلّ صبايا العالم وردا يتفتّح في الخدّين
ونجوما تسبح في العينين
يسرق رائحة العشب الطازج والزّهر البرّيّ(3)

والمخبر إنسان يتلذّذ بالقتل وسفك الدّماء، فهو نموذج للسّادية، يتشهّى لحم البشر ودماءهم:

ينتفض المخبر، يغمره لون الدّمِّ ورائحة الدّمِّ وطعم الدّمِّ
يتصبّب منه العرقُ الباردُ
تستيقظ فيه الشّهوات السّاديّة(4)

---

* وردت في الديوان جُنَّ، والصّواب: (جَنّ) – بفتح الجيم.
(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 41–42.
(2) نفسه، 91–92.
(3) نفسه، 10–11.
(4) نفسه، 11.

هكذا بدت صورة النّموذج السلبي، صورة قاتمة يظهر فيها صراع الإنسان مع الإنسان، وهو صراع القوي المتسلّط ضدّ الضعيف المحروم.

5- المكان:

ما من شاعر إلا تجلّى المكان في شعره؛ لأنّ الشّاعر إنسان، والإنسان لا يعيش في المطلق، بل إن الجغرافية تحيطه بإطار مكاني مهما اتسع أو ضاق، وبه حنين لا ينقطع للمكان منذ القدم حين تجسّد ذلك في الحنين إلى الأطلال الدّارسة، والدّيار المهجورة. وتصبح الصّلة أقوى "بالمكان الذي ولد فيه، ونشأ على ترابه وهو البيئة التي لها الأثر الكبير في حياته، وتكوينه الفكريّ والنفسيّ والجسديّ"[(1)]، فكلّ الأماكن التي استمتع المرء بها، ورغب فيها، وتآلف مع جوّها تظلّ راسخة داخله، ويزداد الشعور بذلك حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، ويعلم المرء أنّ المستقبل لن يعيدها إليه[(2)].

و"حسّ المكان... حسّ أصيل وعميق في الوجدان البشريّ، وخصوصا إذا كان المكان هو وطن الألفة، والانتماء الذي يمثّل حالة الارتباط... برحم الأرض... ويرتبط بهناءة الطفولة، وصبابات الصّبا، ويزداد هذا الحسّ شحذا إذا ما تعرّض المكان للفقد أو الضياع..."[(3)]. أمّا علاقتنا بالمكان فتجعل من معايشتنا له عملية تُجاوز قدراتنا الواعية، لتكمن في اللاشعور؛ فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا، وقد تكون الأماكن ذاتها طاردة أو جاذبة[(4)].

وقد ارتبط المكان بالذّاكرة الفلسطينيّة، وهو ارتباط تولّد عن الميول الفطري للموطن، بيد أنّه صار ارتباطا من نوع آخر حين استلب هذا المكان ودنّس، وامّحت معالمه، وانتهكت حرمته، وهجّر أهله؛ لذا لم يعد هذا المكان شيئا عابرا في الذّاكرة، أو مرتبطاً فقط بالأحلام، وهناءة الطفولة، وطيش الصّبا، ولم يعد جغرافية محضة بحدود جامدة، بل أصبح جسدا ينبض بدم أهله، يحل معهم، ويرتحل معهم، وصار التشبّث به معادلا للتشبث بالحياة، وافتقاده ضاعف كلّ ذلك؛ لأنّ الإنسان "يزداد ... إحساسا بالمكان إذا حرم منه"[(5)]. من هنا صار المكان هاجسا في المخيلة الشّعريّة الفلسطينيّة بعد فقده وتدميره[(6)]، وصار الشعراء الفلسطينيّون يعيدون صياغة الأماكن وَفق رؤى جديدة متجاوزين المساحة الجغرافية المجرّدة؛ ليشكّلوها تشكيلا روحيا ووجدانيا[(7)]؛ لأنّ علاقة الإنسان بالمكان تتجاوز العلاقة الشكليّة؛ فالمكان يحدّد سلوك الشخصيّة، واتجاهاتها، ويجسّد إحساسها، ويمنحها هويّة تميّزها[(8)].

وفي الشعر يتشكل المكان عن طريق اللّغة، فيتحوّل من الظرفيّة والجغرافيّة إلى علاقات اجتماعيّة فنّيّة، وهذا ما يكسب العمل الفنّي قيمته[(9)]، و"يؤسَّس المكان الشّعري جماليّا على وفق الطّاقة الرّمزيّة لحيوية المكان، لا بوصفه ظاهرة حسب"[(10)].

ووليد سَيْف مفتون بالمكان، يتّصل به اتّصالا روحيّا، ويسكن أجزاءه ليعكس من داخلها وهجا نفسيّا، وتكوّره داخل المكان، وتشبثه بجدرانه، وحنينه الدائم إليه، يصوّر معاناته خارج المكان، وحلمه بدخول هذا المكان أو ذاك، وأمكنة وليد سَيْف متنوعة، لا يجمعها سقف، فهي تتجاوز البيت والحي والقرية

---

(1) نادي ساري الدّيك، محمود درويش – الشعر والقضيّة، 8.

(2) انظر: باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، 40.

(3) اعتدال عثمان، جماليّات المكان، مجلّة: الأقلام، ع 2، 1986م، ص 76.

(4) انظر: سيزا قاسم، القارئ والنصّ – العلامة والدّلالة، 46.

(5) بسّام قطّوس، مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطينيّ الحديث، 19.

(6) انظر: إبراهيم موسى، آفاق الرّؤيا – دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، 239.

(7) انظر: نفسه، 239.

(8) انظر: أسماء شاهين، جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، 113.

(9) انظر: عبد الرحمن ياغي، في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينيّة، 173.

(10) منصور نعمان الدّليمي، المكان في النّص المسرحيّ، 20.

والمدينة والوطن –الأمكنة الحميمة– إلى أمكنة المنفى والشتات– الأمكنة الذميمة– فمكــان الــوطن مــاض ومكان المنفى حاضر، أمّا المكان المستقبلي فهو مكان متّصل بالرّؤى، وأحلام الرّجوع.

وهذا جدول يحوي أهمّ الأمكنة البارزة في شعره:

أمكنة في الوطن	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
طولكرم	9	—	—	—	—	9
البيت، الدار...	57	39	35	—	—	131
باقة	2	3	6	—	—	11
فلسطين	3	1	23	1	—	28
المجدل	—	1	—	—	—	1
أريحا	—	—	1	—	—	1
تل أبيب	—	—	1	—	—	1
البحر المتوسّط	—	—	8	1	—	9
تلّ الزّعتر	—	1	4	—	—	5
الجولان	—	—	2	—	—	2
القدس	1	—	20	4	—	25
الكرمل	—	—	2	1	—	3
غزّة	—	—	2	—	—	2
يافا	—	—	7	—	—	7
حيفا	—	—	—	2	—	2

أمكنة خارج الوطن	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
غرناطة	2	1	1	—	—	4
مَعان	—	—	2	—	—	2
عمّان	—	5	5	—	—	10
بغداد	—	1	2	—	1	4
دمشق	—	1	1	—	—	2
الشام	—	—	8	—	—	8
حيّ النزهة	—	—	1	—	—	1
جدّة	—	—	1	—	—	1
زائير	—	—	2	—	—	2
بيروت	—	—	12	—	—	12
جرش	—	—	1	—	—	1
دبّين	—	—	10	—	—	10
لبنان	—	—	6	—	—	6
مصر	—	—	9	—	—	9
سيناء	—	—	5	—	—	5
البصرة	—	—	1	—	—	1
الوحدات	—	—	2	—	—	2
المغرب	—	—	4	—	—	4
السلط	—	—	2	—	—	2
صنعاء	—	—	1	—	—	1
مالطة	—	—	—	2	—	2
نجران	—	—	—	1	—	1
تطوان	—	—	—	2	—	2
النيل	—	—	6	1	1	8
مكة	—	—	4	—	—	4
الطائف	—	—	5	—	—	5

يلاحظ أنّ ذكر المكان تركّز في ديوان "تغريبة بني فلسطين"، بينما انحسر ذكره في القصيدة الأخيرة "الحبّ ثانية". وهذا يعود إلى الفكرة التي قامت عليها أشعار ديوان التّغريبة؛ إذ ركّز الشّاعر على قضية الغربة، فقدّم أماكنها المختلفة، وسرد مواطن الشّتات الجديدة، بينما غدت أمكنة الوطن مجرّد ذكريات قديمة، وفي عرض الشّاعر المكانين في هذا الدّيوان يُحدث تقابلاً بينهما، ويوجد صداماً عنيفاً بين المكان (الوطن)، والمكان (المنفى).

أمّا في قصيدته "الحبّ ثانية" فالشّاعر لا يعترف بالمكان الوجوديّ؛ إذ صار لديه مكان ميتافيزيقيّ يحلم به، ولم يعد يبحث عن أمكنة مادّية معروفة؛ لأنّ فكرة الضياع لديه جعلته يتفلّت من الحيّز المكانيّ المحدود الذي لم يعُدْ موجودا، وصار يحلّق في عوالم من نسج الخيال:

تعالَيْ، وادخلي في قلب مملكتي

إلى حيثُ الزّمان بلا زمانٍ والمكان بلا مكانٍ[1].

ومعجم المكان أكثر المعاجم تنوّعا في شعر وليد سَيْف، فقد زادت مفردات هذا الحقل عن مئةٍ وخمسين مفردة، يتضح تنوّعها من خلال الجدول الآتي:

مكان	الرّصيف	طولكرم	مدينة	الصّحراء	الجسر	الوحدات	المحبس	أريحا	الواق الواق	غار حراء	فوق	حدّي	فلوات
قرية	الباب	الزّقاق	مفازة	حصن	بغداد	تل الزعتر	البحر الأحمر	المنتزهات	صحراء الثلج القطبي	الشِّعب	تحت	حارتنا	ضفاف الأنهار
المخفر	الكون	الفناء	المصاطب	الحقل	نهر الأردن	السلط	تل أبيب	جرش	النادي اللّيليّ	صنعاء	وراء	حَوْلَ	نجران
كوخ	العالم	الجزائر	المنحدر	الشرفات	الميدان	معان	الدّكان	دبّين	برّ الشّام	مالطة	شرفة	الدّكاكين	تطوان
الحارة	الأرض	الجزيرة	تلّة	عمّان	كربلاء	مصر	البحر الأبيض	كازينو لبنان	الوطن العربي	حيفا	المروج	تحت النوافذ	المغارب
أخيام	البحر	سور	دهاليز	الجبل	جامع	نهر النيل	المدن النفطية	الحي	باريس	حديقة	المحيط	الخنادق	سرير
القدس	الحدود	الشواطئ	برج حمام	السّهل	مسجد	الجنّة	بيروت	الحي الغربيّ	المشرق	بستان	هنا	المقابر	مملكة
غرناطة	الدّرب	شوارع	واحة	محطات التفتيش	ملجأ	سَيناء	البصرة	غزّة	الرّبع الخالي	تخوم	هناك	المخافر	وطن
البئر	الطريق	جرزيم	ساحة	محطة القطار	الغرفة	السجن الحربي	جدّة	الجولان	منزل طيّ	الحمى	خطّ السماء	الجدران	بلاد
البيت	بيدر	عيبال	باقة	المجدل	فلسطين	الفسطاط	لبنان	المغرب	مكّة	خلف	ابتداء الأفق	أعشاش الطير	بلد
المزار	دارنا	سطح الدار	سجن	مضيق	يافا	الكرمل	جسر الباشا	زائير	الطائف	أمام	خارج	أين	الشطوط

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحبّ ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

يتجلّى البيت داخل الوطن مكانا أثيرا لدى الشّاعر، يردّده في مجموعاته الشّعريّة، والبيت ليس المقصود بلفظه، بل يأتي بألفاظ أخرى مثل الدّار، الكوخ، وقد تُذكر أجزاؤه، وهذا كثيرا ما تردّد، مثل الباب، الشبّاك، السّاحة.

أمّا الأمكنة خارج الوطن، فكانت عمّان أبرزها؛ لارتباط الشّاعر الوثيق بها؛ فقد أصبحت ملجأه بعد الخروج. أمّا المكان الماضي، الوطن، فمكان يتعلق به الشّاعر تعلّقا طفوليا، ويتغلغل هذا المكان في ذاكرته وترتسم أمكنة الوطن في مخيلته مشكّلة رؤى المستقبل حين يحلم أنّه سيعود إليها.

وكانت (طولكرم) المكان الأبرز في الوطن، يرتبط الشّاعر به ارتباطا قويا؛ فقد عاش هناك طفولة هانئة، فنقش ذلك المكان في فؤاده ببيوته وشوارعه وأزقّته وأحيائه،... وهو الآن ينوء بثقل المدن في المنفى، وبالماديّة التي تقتل أناسها، وبثقل العالم المعقّد الذي يقتل الأحلام والمشاعر، ويحنّ إلى مدينته المتواضعة وأحيائها وأزقتها..:

أحنّ لو أعود من جزيرة القصدير والحجر

إلى زقاق حيّنا في طولكرم.. نادما[1]

هناك مفارقة بين صورة العالم المغلّفة بالقصدير والحجر، ومدينة طولكرم ذات الأزقّة المفتوحة، والطّبيعة الفطريّة، والحياة البريئة.

ويصاب الشّاعر بشيء من الهيام بطولكرم حين يطول بعده، وينوء بثقل الحياة خارج وطنه، فيروح يسائل عنها الشموس والأطيار والمراكب..؛ فطولكرم تجسّد الوطن، والبحث عنها بحث عن الوطن المفقود:

وقفت عند جرحي القديم

وكان باردا كدمعة مكرّره

فتحتُ بابه وصحت في الرّياح:

طولكرم.. طولكرم

الآن حبّنا كَبُر

بحثت عنكِ في حدائق الشّموس والأقمار

وفي جناح طائر مهاجر وراء حائط الزّمن

ينقّر الظنون من يد الجليد والبهار

وفي مراكب الذين جذفوا إلى جزائر النهار

وأتعبوا البحار..

علّها تسرّ في محارها وطن![2]

وتأتي (باقة) قرينة طولكرم؛ لأنّهما تمثّلان الوطن المفقود، وباقة تثير فيه لواعج الحنين، لأنّها مسقط رأسه، وتعني له مكانا عزيزا:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 57.

(2) نفسه، 121-122.

يا حبي الحارق كالنّعناع
وظننت القمر الطّيب سوف يهاجر في عينيكِ
من غير شراع
ويمد على الجرحين مناديل الرّيح الإنسانه
يستر عقم اللّحظات العريانه
يشعل في قلبي المشدود إلى "باقة"
أسرار "السكه" و"التبانه"[1]

ويكثر وليد سَيْف من ذكر البيت ومتعلّقاته؛ النوافذ، الأبواب، الساحات، السّطوح... وهي أمكنة صغيرة لكن لها دلالاتها، فالبيت وطن مصغّر داخل الوطن الكبير، وهو "رمز الألفة والتوحّد؛ إنّه عالم الشّاعر الذي يخلو فيه بنفسه، حيث يترك العالم، ويسبح بخياله بين جدرانه الصّامتة ... فالبيت هو مستودع الذّكريات، والطفولة ... والماضي الجميل"[2].

فالبيت هو ركن الإنسان في العالم، وهو كونه الأول يحمي أحلامه، ويتيح له أن يحلم بهدوء[3]. وضياع هذا المكان يعني ضياع الإنسان، وضياع أحلامه، وتشتّت فكره، فهو كالعلبة التي تحفظ محتويات ثمينة، وإذا فقدت أو كسرت ضاع كلّ شيء. وهذا ما أحسّه وليد سَيْف حين فقد بيته، وصارت الخيمة بديل هذا البيت، فصار يحلم بالعودة إلى داره الصغيرة في وطنه:

فلربما سألوا عن الدّرب الذي..
يجتاز أقبية البهار
ويمرّ في جرح العصافير الصغيره
وعدا لشباك..
وأغنية.. ودار!.[4]

بل يصير الكوخ مطلبا ساميا من مطالب المشرّدين خارج أوطانهم:

إنّني أحلم بالنّورس والكوخ .. وأحلام الصَّديقة[5]

وهكذا تصبح فلسطين في رؤى الشّاعر مشروعا وطنيّا مفقودا، يساوره الحنين إلى مدنها وشوارعها، وبحرها، وتلالها، وجبالها وسهولها.. في كلّ لحظة.

أمّا الأمكنة خارج الوطن، فغالبا ما ارتبطت بأمكنة الشّتات، وهي في معظمها أمكنة حاضرة تثير الشجون؛ لأنّها تذكر بالأمكنة الماضية، ويضيق بها الشّاعر ذرعا؛ حين يراها سجنا مفتوحا ممتدّا، بينما يجد في سجون الوطن المغلقة دفئا واستقرارا، وحياة أهنأ من حياة المنفى. وقد ظهرت كثافة هذه الأمكنة في ديوانه "تغريبة بني فلسطين"، وهي أمكنة تتنوع من الخليج العربيّ إلى المحيط الأطلسي. وحضور المكان في هذه المجموعة ينسجم مع تجربة الشّاعر، ومع بنية العنوان، فالتغريبة لم تكن باتجاه

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 136.
(2) مراد مبروك، جماليات التشكيل المكاني في البكاء بين يدي زرقاء اليمامة – دراسة نصية، مجلة: علامات في النقد، م 9، ج 34، 1999م، ص 344.
(3) انظر: باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، 36–37.
(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 103.
(5) نفسه، 111.

مكان واحد، والفلسطينيّ جاسَ ديار الشّتات، وخبرها، وعرف أهلها؛ لذا عرض الشّاعر صورة هذا المغترب المقطّع الأوصال بين الأمكنة، يبحث عمّن ينصره ويحلّ قضيته، لكنّه يبوء في كلّ مرّة بخفّي حنين:

ودخلت إلى مصر، وجدت كنانتها فارغةً..
قلت: لقد فرغت كلّ الأسهم في أجساد رعاة الهكسوسِ..
وكلّ غزاة الوطن...(1)

ومنها:

يمّمت طريق المغرب أطلب منها النّصرةَ..
كان أمير الكفّار هناك يعدّ العدّةَ..
يخطب في الجند.. يمنّيهم بالعسل الصّافي..
وعلاوات الغربة، والرّزّ الأمريكيّ(2)

ويتراءى المكان –المنفى– بسلبياته، وقذارته، حين يضاعف المعاناة، ويقتل طموح الإنسان، ويسقيه كأس الموت البطيء:

وتقاسمت جراثيم السّلّ المرصودة في الإحصاء الرّسميّ
مع أهل "معان" ووادي الأردنّ..
فبين "معانَ" وبيني الآنْ
سوء التغذية، وعادات النّوم على المسمار
وسعال الدّمّ، وساعات الوجع اللّيليّ(3)

ومقابل ذلك فقد ظهر المكان الإيجابي، وهو مكان المقاومة، وكان نموذج هذا المكان "دبّين"، الذي حمى بأشجاره أحد المجاهدين المطاردين "عبد الله بن صفية"، لكنّ مثل هذا المكان يتعرّض للتّدمير، والحرق، فالرّعب الواقع على الإنسان واقع على المكان:

"دبّين" يخبّئ جمجمةً في الأرضِ..
ويخلع معطفه الشجريّ أمام النار الكيماويّة..
يختصر الزّمن الفاصل بين يديه وبين الأطلال الرّومانيّة
في أرض "جرش"
يتعرّى دبّين، ودبّين صديقا كان لعبد اللهِ..
ولكنّ المطر الكيماويّ يطارد آخر غصنٍ يستر عبد الله(4)

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 21–22.
(2) نفسه، 39.
(3) نفسه، 19–20
(4) نفسه، 104–105.

وتظهر تحوّلات المكان في شعر وليد سَيْف، حين يتحوّل "عبد الله بن صفية" من دبّين إلى بيروت:

. . . وعبد الله

ينسحب الليلة من "دبين"

يحمل في زوّادته سرّة خبز وجبال فلسطين

ليفتش عن أبناء عمومته في بيروتَ..

ويحلم ، يحلم: يا "دبّين".

أتظلّ صديقا يا "دبّين"

. . وهل بعد فراقك من لُقيا؟

أم سوف تخون العشرة يا "دبّين"

كي تصبح منتزها وطنيّا!!![1]

فالشّاعر يجري حوارا بين عبد الله والمكان، يودّعه ويسائله قبل أن يتحوّل إلى بيروت. ثمّ بعد هذا التحوّل يطرق أبواب بيروت يطلب الدّخول:

بيروتْ

يا امرأة تتفتّح في الحيّ الشرقيّ..

وفي الحيّ الغربيّ تموت

مدّي كفّيك لهذا الولد السوّاح الرّيفيّ الحافي القدمين

لا تختبئي خلف شبابيك الزنبق

حين ترين غبار الصّحراء على خدّيه المجروحين[2]

وبتحوّل عبد الله إلى بيروت، يتحوّل إلى نهايته – الموت:

وعبد الله يغنّي للقدسِ..

ويُقتل في بيروت...[3]

هكذا تؤدّي لفظة المكان وظيفتها، ناقلة جزءا مهمّا من تجربة الشّاعر، ويبرز مغزى هذه اللّفظة من خلال ارتباطها بسياقاتها الشّعريّة، وتحوّلاتها الجغرافية والنفسيّة؛ فلم تعد أمكنة وليد سَيْف بقعة جغرافية منفصلة بحدود، ومتميزة بخصائص طبيعية، إنّما أضحت جزءا من الهمّ الذي يحمله؛ فنقلها من وجودها الطبيعي إلى إحساس نفسيّ، ولوّنها برؤاه الذّاتية، فظهرت جميلة حينا، بشعة حينا آخر، أمّا تحولات هذه الأمكنة، فهي تحولات الإنسان، وتحولات التاريخ الفلسطينيّ. وامتداد هذه التحوّلات يعني امتداد المعاناة، وتعقيد الحلول، وجَهْل المصير.

---

[1] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 105-106.

[2] نفسه، 106.

[3] نفسه، 113.

6- الزّمان:

لا ينفصل الزّمان عن المكان بحال؛ فالمكان يحوي أحداث الزّمان؛ لذا فالعلاقة بينهما علاقة تمازج، لكن تمّ الفصل بينهما في البحث لتيسير دراسة الوظيفة المعجميّة لمفرداتهما.

والزّمان زمانان: زمان تاريخي، وزمان نفسيّ، والأول قليل القيمة الفنّيّة، أمّا الثاني فيعد عنصرا فنيا جماليا؛ لأنّه ينقل أبعاداً نفسيّة، ويخرج به الفنّان عن إطاره الظرفي البحت، ويحوره وفق منظوره الخاصّ؛ فهو "زمن المشاعر والأحاسيس التي تثيرها الأشياء الخارجية، ... أو هو الزّمن الذي يخضعه الأديب لأحاسيسه الذاتية، ويفرّغه من طبيعته ومدّته الثابتة"[1].

وينقسم الزمان من حيث حدوثه ثلاثة أقسام: الماضي، الحاضر، المستقبل، والشعر يهتم بهذه الأزمنة، ويضفي عليها أبعادا نفسيّة، وربما تحول التّاريخيّ إلى نفسيّ، والماضي إلى حاضر، والحاضر إلى مستقبل، وربما اتخذ "المكان شخصيّة زمانيّة"[2]، حين يرتبط المكان بتاريخ مضى، أو يكون له وجود ضمن زمن معيّن، هذا الزمن يمنحه أهميّته.

والإحساس بالزّمن إحساس فطري، لكنّ هذا الإحساس يزيد "في نوبات الحزن البطيئة سواء تأتّت عن ضجر أو شكّ، قلقٍ أو همّ، يأس أو بغض، أو أي نوع من العذاب يحمل علّته في ذاته"[3].

والزّمن في القصيدة الفلسطينيّة ممتد امتداد هذا التاريخ الحافل، وقد نظر إليه الشعراء الفلسطينيون من منظورات متنوعة، متجاوزين الزمن التّاريخيّ، فأسقطوا عليه دلالات أعادت صياغته من جديد، وفق رؤى وطنية وإنسانية[4].

ووليد سَيْف مثل هؤلاء الشعراء نقل الزّمان من معناه المجرد، وحوّله من التّاريخيّ المحدود إلى النفسيّ الممتد، ويمكن تقسيم الزمن الممتد في شعره ثلاثة أقسام:

الأول: الماضي، ويشكلّ زمن الضياع، وزمن الضياع هو "الزمن الذي يعيش فيه الإنسان ... في أوهام الماضي ... دون أن يكون قادرا على فعل أي شيء في الحاضر"[5]. وهذا الزمن يكمن في شعر وليد سَيْف حين يستدعي ماضيه في وطنه، ويصاب بالدّوار حين يلحّ على هذا الزمن المفقود، الذي تستحيل استعادته، ودلّت على هذا الزّمن أفعال الماضي بالدّرجة الأولى.

الثاني: الحاضر: وهو زمن التقوقع والهزيمة، يعيشه الشّاعر منفيّا بعيدا عن وطنه، ودلت على هذا الزمن أفعال المضارعة بالدرجة الأولى.

الثالث: المستقبل: وهو زمن الرّؤى والأحلام المحلّقة، يفترضه الشّاعر، ويرى فيه استعادة الزمن الأول؛ لأنّه الزمن المثال. ودلّت على زمن الرّؤى أفعال المضارعة التي تفيد الاستقبال أو الاستمرارية، والأفعال المقترنة بالسّين وسوف، وأفعال أخرى كأفعال الصيرورة التي تحمل دلالة المستقبل. وهذه الأزمنة الثلاثة مرتبطة بالأمكنة الثلاثة التي سبق الحديث عنها.

---

(1) إبراهيم موسى، آفاق الرّؤيا الشّعريّة – دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، 201.
(2) خالدة سعيد، حركية الإبداع، 30.
(3) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية – دراسات في أدب القرن العشرين، 5.
(4) انظر: إبراهيم موسى، آفاق الرّؤيا الشّعريّة – دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، 201.
(5) أنس بديوي، صورة المستقبل في الشعر المعاصر في سورية ولبنان في النصف الثاني من القرن العشرين، ص 20، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سورية، 2001م.

وهناك أزمنة تكرّرت دون غيرها في شعر وليد سَيْف، وهذا جدول يبيّن ظروفها، وعدد مرّات ذكرها:

الزّمن	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع	الزّمن	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
المساء، الغروب	28	7	4	4	3	46	حزيران	1	—	—	—	—	1
الشتاء	8	4	—	—	—	12	تشرين	1	—	—	—	—	1
نيسان	6	—	—	—	—	6	آذار	1	—	—	—	—	1
الفجر، الصباح	21	3	12	1	—	37	الربيع	5	—	—	—	—	5
اللّيل	48	20	48	1	—	117	الخريف	5	—	—	—	—	5
سبتمبر	5	—	—	—	—	5	النّهار	14	4	5	—	—	23
الصيف	8	4	2	—	—	14	الغد	22	—	1	—	1	24

يلاحظ أنّ تركيز الأزمنة جاء في المجموعة الشّعريّة الأولى، وانحسارها في المجموعتين الأخيرتين والقصيدتين، لكن المساء والنهار، والليل والفجر، إضافة إلى الصيف، تردّدت في جميع المجموعات، وهي ذات النّصيب الأكبر في عدد مرّات ذكرها. ورغم التّقابل المعنوي بين هذه الأزمنة، إلا أنّها تعبر عن دخائل نفسيّة. وظهرت حقول دلالية مختلفة لمفردة الزمن في شعر وليد سَيْف، يورد الجدول الآتي أهمّها:

زمن	الوقت	فجر	قديمة	الرّبيع	الحصاد	الأعياد	السّمر	الحياة	النهاية	متى	الأبد	الأماسي
زمان	الأمس	اللّيل	سبتمبر	الصباح	السحر	تشرين	دقيقة	الميلاد	بعد	قطّ	أمسي	صبيحة
مساء	ميعاد	النهار	مضى	المغيب	الصيف	آذار	غدا	الممات	قبل	الأخير	ثانية	عاشوراء
ليلة	نيسان	الفصول	حاضر	عمر	يوم	عام	الآتي	الأصيل	حين	التاريخ	عصر	زمن التكوين
الشتاء	موسم	الخريف	الظهر	المغرب	حزيران	سنوات	الماضي	البداية	ساعة	الآماد	لحظة	شهر الصوم

كان الليل الزمن الأكثر ترددا في شعر وليد سَيْف، وهو زمن يرتبط بالقلق والخوف، والضياع والغربة واختفاء المصير، ويشير به إلى الضبابيّة التي تحول دون رؤية المستقبل. وإلحاح مفرداته على الشّاعر يعكس حالة نفسيّة ترتبط بالضيق والضجر من واقع لا يقلّ ظلامه عن ظلام الليل، ويصفه بالثقل، والثقل شعور نفسيّ:

لو أنّني آتيك في الليل الثقيل

وأمرّ في عينيكِ حسّونا.. وفلّة[1]

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 101.

أمّا لفظة المساء فتشكّل لحظة وجدانيّة خصبة يجد الشاعر فيها من المعاني ما يمكن أن يكــون رمزاً لما تجيش به عواطفه[1]، وقد ارتبطت هذه اللفظة في شعر وليد سَــيْف بمعنيــين، **الأول:** الحــزن والفراق مثل:

كان الوقت مساءً..
وأنا أغرق في الحزن
وأنت وحيدي.. خبز الفرحة
وجذور الحزن النّعناعيّ
وأردتك لو تبقى عندي..[2].

فالمساء مرتبط هنا بالفراق؛ لذا أثار الأحزان، وهي إثارة نفسيّة.

والمعنى **الثاني:** ارتباطه بالعودة، وهذا الارتباط نقيض الارتباط الأول؛ فالمساء وقت يعود فيه النّاس إلى بيوتهم، والطيور إلى أعشاشها، وكلّ شيء إلى سكونه، فيأمل الشّاعر أن يعود إلى وطنه في هذا الوقت، وقت خروجه منه:

أجيء في المساء
أو آخر السّمر
ليس كما رأيتني في المرّة الأخيرة
فربّما نعناعة.. وربّما قمر[3].

وانتقال اللفظة من سياقها الأول: الحزن والفراق إلى هذا السياق: أجيء، نعناعة، قمــر، مــنح السياق الثاني جوّا نفسيّا جديدا، وأخذت اللفظة بعدا جماليا مريحا مبشّرا.

أمّا ألفاظ: الفجر، الصباح، النهار، فتبدو إيجابية مبشّرة، ويستعملها الشّاعر ليدل على انحسار العتمة والبعد والغربة والهزيمة، وانتشار الضوء والنور، والأمان والحريّة والانتصار والعودة، فيستغلّ وقــت هــذه الألفاظ، ووقعها النفسيّ على المتلقّي ليوحي بهذه المعاني المريحة التي تكسب السّياق جمالا وحيوية، وتفاؤلا:

"**أحبّك" أفرغت زندا بليل الجرح**
"**أحبك" جدّلت عشّا لوعد الصبح**[4]

فالشّاعر في عراك مع اللّيل، ينتظر تحقيق الصّباح، ويقرن الزّمنين بما يناسبهما من ألفاظ:

الليل ⟵ [إفراغ الزند + الجرح] = المقاومة.

الصبح ⟵ [التجديل + العشّ + الوعد] = العودة والاستقرار.

ويسقط الشّاعر حالته النفسيّة على بعض الفصول مثل "الخريف"، فقد استغلّ دلالة هذا الفــصل، وجفافه وقساوته وخراب الطبيعة فيه، والقلق الذي يساور الحياة أثناءه؛ لأنّه يعدّ فترة انتقاليــة مؤرقــة، بينما يمنح الشتاء بعدا إيجابيا حين يربطه بالشوق، فيستغل دلالة هذا الفصل المتّــصل بقــدم الــذكريات والماضي البعيد[5]، فهناك مفارقة بين الفصلين وهي مفارقة نفسيّة:

---

(1) انظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربيّ المعاصر، 350.
(2) وليد سيف، قصائد في زمن الفتح، 24.
(3) نفسه، 124.
(4) نفسه، 107.
(5) انظر: باشلار، جماليّات المكان، ترجمة: غالب هلسا، 63.

قاسٍ هو الخريف يا صديقتي
يعيد لي ذكرى مرارة البحار
والموت والحيتان والمحار
وفي الشتاء يا صديقتي أشتاق
للدّفء والعناق[1]

وربّما يكون الخريف مرتبطا بحادثة واقعيّة هي خروج الشّاعر من وطنه؛ لأنّه يذكر "سبتمبر" وهو أوّل أشهر الخريف، وهذا في معرض حديثه عن خروجه، فها هو يرسم صورة الرحيل في هذا الزّمن:

وطولكرم تسحب الغطاء تحت جهشة المطر
ففي دروبه القديمة الميلاد
نبوّة الخريف مع سبتمبر الحزين
تلوح في ضفائر الرياح.. تلطم السياج..
والشباك.. والشّجر
وعند موقف القطار
يغيّب الأحباب في حقائب السّفر[2]

فالعواصف التي تلطم السياج والشباك والشجر، تقابلها عواصف نفسيّة تمور في وجدان الشّاعر.

وهكذا فالشّاعر وظّف لفظة الزّمن، وأدار حركتها، ولوى سيرها ليتناسب وحركة نفسه، واضطراب وجدانه.

7- اللّــون:

اللّون انعكاس لما تراكم في اللاّشعور الجمعي من خطوط الطيف الشمسيّ، فلكلّ لون مخزون في الذاكرة يميّزه عن غيره من الألوان، ومن لا يمتلك هذا المخزون لا يميّز بينها، فالطفل الصغير قد يخلط بينها؛ لأن الإحساس باللّون لا يزال ضئيلا في مخيلته.

ويشكّل اللّون بنية لغويّة مهمة في القصيدة الشّعريّة؛ "إذ إنّ اللّون في حد ذاته لغة قادرة على حمل المدلولات الكافية لإيصال المعنى"[3]. "فاللّون دالّ يسهم في تشكيل الفضاء الشعريّ، وينفتح على كينونةِ غيابٍ تقع خارج اللغة، تتساكن فيها مدلولات غيابية، تظل حرة طليقة تحوم في فضاء النّص، حتى إذا أزفت لحظة التلقّي اقتضى ذلك حركة رؤيوية من المتلقّي يجوس خلالها في فضاء النّص بحثا عن هذه المدلولات، واقتناص إيحاءاتها"[4].

ويزداد النّص الشّعري عمقا حين يحتفل بالألوان؛ لأن اللّون يعدّ "عضوا حيّا في وحدة النّص"[5]، واستحضار الألوان مرتبط بالتجربة الشعورية، لكنه ارتباط فردي محض، يتّصل بالعواطف،

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 40.
(2) نفسه، 48-49.
(3) المتوكل طه، دراسة في الثلاثاء الحمراء لإبراهيم طوقان – البحث عن شاعر آخر، 117.
(4) فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبيّة، 83.
(5) يوسف نوفل، الصور الشّعريّة واستيحاء الألوان، 23.

والمواقف والذكريات[1]. وإذا لم يستطع المتلقِّي اكتشاف هذا الارتباط، فإنّه لا يستطيع معرفة أسرار اللّون في نصه؛ إذ "لا أثر لجمال الألوان إلاّ بعد الإحساس بمضمونها، وأهميتها"[2].

وللألوان وظيفتان: معنويّة، ونفسيّة[3]، وإذا اختفت الوظيفة النفسيّة في النّص فإنّه يفقد كثيرا من جماله اللّوني، وعمقه؛ لأن لغة النّص تبنى –أصلا– على علاقات ودلالات، وجدليات تبعدها عن لغة الواقع. فالمضمون النفسيّ مهم لفهم مدلولات الألوان؛ لأنّها تعكس "الوضع النفسيّ والسيكولوجي، ودرجة حساسيّة الحالة الشّعريّة التي تتناسب مع التشكيل الفنّيّ في بنية القصيدة، ودلالاتها، وإيحاءاتها..."[4].

لكن يتعذّر تفسير الأثر النفسيّ الذي تحدثه الألوان تفسيرا موضوعيا؛ لأنّ كلّ لون يرتبط في الجهاز العصبي لدى الأشخاص بأمزجة وخبرات معينة، تختلف من إنسان لآخر[5]. فالخبرة الثقافية تكسب إحساسنا باللّون أثرا انفعاليا يختلف من لون لآخر، فنحن نستجيب لبعضها، وننقبض أمام بعضها الآخر[6]؛ لأنّ العين ترتاح وتنبسط لبعضها، ومنها ما تضيق به النّفس، ومنها ألوان يبلغ بنا الضيق أن نتقزّز منها[7].

من هنا فإن اللّون يصبح ذا وظيفة فعلية في السياق الشّعري لا تقل عن وظيفة أية لفظة أخرى، وتنتقل هذه اللفظة من معناها المعجمي البحت؛ لتفيد معنى نفسيّا تجلّيه لغة النّص وسياقاتها. وقد تشكّل الألوان صورة فنّيّة رائقة إذا أحسن استخدامها.

فهل وظف وليد سَيْف هذه المفردة، وهل عكست في شعره أحاسيس خاصّة، وما مدى استخدامه للألوان؟

احتل اللّون في معجم الشاعر جزءا ليس قليلا، والجدول الآتي يظهر أهم الألوان التي وظّفها:

اللّون	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
الأخضر	33	52	23	—	—	108
الأزرق	1	9	9	9	—	28
الأبيض	9	5	6	2	—	22
الأسود	5	2	10	—	3	20
الفضّي والذهبيّ	1	6	10	—	—	17
القزحي	4	6	5	—	—	15
الأحمر	2	1	9	2	—	14
الأصفر	3	—	6	1	2	12

---

[1] انظر: عدنان قاسم، التصوير الشّعري (التجربة الشعوريّة)، وأدوات رسم الصّورة الشعريّة، 72.
[2] عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، 114.
[3] انظر: يوسف نوفل، الصورة الشّعريّة واستيحاء الألوان، 20.
[4] محمود جابر عباس، الصورة الفنّيّة وسلطة اللّون، مجلة: جذور، م 7، ج 13، 2003م، ص 194.
[5] انظر: سمير عبده، تحليل مئة حالة نفسيّة، 318–319.
[6] انظر، نفسه، 319.
[7] انظر: أحمد زكي، في سبيل موسوعة علمية، 397.

بدا وليد سَيْف شاعر اللّون الأخضر، وهو مفتون به، يكاد يبرز نضارته في كلّ قصيدة من قصائده؛ يلوّن به الأرض، والإنسان، ومعاني نفسيّة مختلفة، فلم تعد هذه اللّفظة المعجمية مقتصرة على مدلولها المعروف، بل ارتبطت بها معان جديدة، أعطت القصيدة أبعادا مختلفة، وجلّت عواطفها، وعوالم الشّاعر الموغلة في الوجود الفلسطينيّ، فانعكس هذا اللّون من البيئة على سطوره الشّعريّة؛ ليصبح رمزا حيويا له فاعليته؛ فاللّون الأخضر "عنوان انبثاق الحياة... ويرمز إلى الكون والطبيعة..."[1] يقول في إحدى قصائده:

ولقد أقبلتُ بكفّي فوق الشمس

.. أمسّح وجنتها وهتفت:

هذا قلبي مفتوح لحبال الضوء وفيض الرّيح

فاخضرّي يا هذي الشمس العريانة

كوني للإنسان التائه إنسانة[2]

فالشّاعر يعكس الخضرة على الشمس؛ لينقل لون الأرض إليها، عساها تكون وطنا جديدا. كذلك فإن الأخضر ليس من ألوان الشمس، لكنّه يعلّق عليها الخصب والنماء؛ فالشمس سبب في الاخضرار، فربط بين الضوء والنور والخضرة.

ويحمل الأخضر دلالات مختلفة في قوله:

وأردتك لو تبقى عندي..

أخضر مثل تلال الزّيتون..

ومثل سهول القمح

أخضر مثل الطفل المصلوب وراء القدس

أخضر مثل الجرح الإنساني..

تحت القبّعة المدفونة عند التّلّةِ..

خارج غرناطة

أخضر مثل الزّمن الضائع.. مثل الأمس[3]

وهذي المعاني يمكن بيانها على النحو:

خضرة الزّيتون	←	**النّماء، والبقاء، والعنفوان**
خضرة سهول القمح	←	**الخصب.**
خضرة الطفل المصلوب	←	**اليفاعة، حداثة السّنّ.**
خضرة الجرح	←	**عدم شفائه، ودوام سيلانه.**
خضرة الزمن الضائع	←	**الحضارة القديمة المزدهرة المتقدّمة. [أو الحضارة الأندلسيّة الزّاهرة].**

(1) نعيم اليافي، تطوّر الصّورة الفنّيّة في الشعر العربيّ، 222.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 11.
(3) نفسه، 24.

وكلّها معان إيجابية جميلة، لكنّها تثير الحزن والأسى لارتباطها بالغياب. وحين ترتبط المفردة بالطريق تدلّ على العودة؛ فالخضرة ترتبط بالبشرى والسّعادة:

نحسّ عمرنا بشارة على دبيبه الرّفيق..

لو يجيء

يا سعدنا.. يا خضرة الطريق(1)

وتدل الخضرة على الشباب والحيوية والنشاط والقوة، وهذا إسقاط من الطبيعة التي تبدو غضّة في أبهى صور الحياة وهي مخضرّة:

أظلّ.. وكيما تراني جميلة

أظلّ اخضرارا.. وفيض شباب(2)

فالخضرة فيض شباب وجمال ونضارة.

ويحلّ اللّون الأخضر محلّ ألوان أخرى؛ ليمنح دلالات جديدة:

وإن متّ ردّي جفوني

وعند اخضرار المغيب على جبهتي..

قبّليني!(3)

فقد تجاوز اللّون هنا مدلوله الأصلي لارتباطه بزمن لا يكون أخضر، فالمغيب مرتبط بالأحمر للون الشّفق، كذلك جاء هذا اللّون في سياق الموت، والموت لا يرتبط باللّون الأخضر إلاّ لدلالة، فإذا كان الخطاب للوطن فإن فهم الأخضر يصبح أيسر؛ فالموت يلوّن الدنيا بالخضرة حين يكون تضحية في الدفاع عن الأرض، والموت دفاعا عنها هو ما يبقيها خصبة عامرة منتصرة، فموت الشّهداء ينعكس اخضرارا؛ لتختفي حمرة المغيب النارية الموحية بالموت والغياب، وتحلّ محلّها الخضرة والنضرة الموحية بالحياة، وكأنّ الشّاعر يشير إلى أنّ دماء الشهداء القانية تتحوّل في معادلة المقاومة إلى مساحات من الأخضر. فضلا عن أن هذا الموت يعدّ شهادة، والشهادة مرتبطة باللّون الأخضر، وأثر هذا الموت يغير مجرى الحياة، كما غير لون المغيب، فكأن هناك معنى آخر للخضرة هنا هو التغيير والتحوّل؛ لأن الأخضر "لون يشيع في النّفس شيئا من الأمل والفرح والتغيير"(4).

ويسند الشّاعر الخضرة إلى ما لا تسند إليه حين يقول:

أحنّ لقبلة خضراء ما ابتلّت بها شفتان(5)

فلا يمكن واقعيا تلوين القبلة؛ لأنّها ليست شيئا مادّيا، لكنّ الشّاعر يزيد فاعلية السيّاق بهذا التلوين الخارج عن العادة، ويفتح أفق الإبداع أمام المتلقّي؛ ليعرف سرّ هذه القبلة؛ فقد تدلّ على عدم الحدوث لأنّ الشفتين لم تبتلا بها، وقد يدلّ الاخضرار على نقائها، ونضارتها المتولدة من حرارة الاشتياق، أو على طهرها وبراءتها، أو على معنى آخر مستقر في وجدان الشّاعر.

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 34-35.
(2) نفسه، 84.
(3) نفسه، 87.
(4) موسى ربابعة، اللغة، المكان، اللون، علامات بارزة في شعرية إبراهيم نصر الله، مجلة: أفكار، ع 160، 2002م، ص 38.
(5) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 104.

ويرمز الأخضر للحياة حين يمتزج مع الماء:

حين بدت كلّ الأشياء

تشتعل من الخضرةِ والماء[1]

فالخضرة ذكرت قبل الماء الذي هو أصل الحياة، وكأن الخضرة هي أصل الحياة أضيف إليها الماء والماء سبب، والخضرة مُسبَّب، فسبق المُسبَّب السبب لأنّه أثر واضح من آثاره؛ فالعلاقة قائمة وقوية بين هذين العنصرين، وكلّ واحدٍ منهما يدلّ على الآخر.

ويضاعف الشّاعر رمزية هذا اللّون حين يصبح مطاردا محكوما عليه بالإعدام:

واللّون الأخضر محكوم بالإعدام[2]

حكم على الفلسطينيّ بالإعدام والإبادة في ديوان "تغريبة بني فلسطين" وهذا اللّون من خصوصيّات الفلسطينيّ، فحكم عليه كذلك، وحكم على أرضه المتّشحة بالخضرة بما حُكِمَ عليه.

وقد يشير في هذا السطر الشّعري إلى حوادث مأساوية حين أبيدت أشجار الأحراج كي يقبض على الفدائيين اللاّئذين بها، وحتّى لا يحتمي بها أحد.

وعلى الرّغم من هذا الانتشار اللاّفت للّون الأخضر، إلا أن الشّاعر يستثنيه من منظومة الألوان في قوله:

– يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ..

يا سودُ.. ويا بيضُ.. ويا صفرُ.. ويا حمرُ.. ويا زرقُ[3].

والاستثناء هنا يخدم الدّلالة، وقصد إليه الشّاعر؛ لأنّ العالم في نظره بقعة من الألوان كلّها إلا الأخضر، والنداء هنا للعالم دون الفلسطينيّ المختصّ بهذا اللّون، فاستثناء اللّون الأخضر يعني استثناء الفلسطينيّ لأنّه هو المنادي. كذلك إذا كان هذا اللّون يدل على الخير، فإن الشّاعر يستثني هذا المعنى من عالم سلبي همّه القضاء على الأصل الفلسطينيّ؛ مما يزيد هذا اللّون أهمية وخصوصيّة في هذا السياق.

وتأتي المفردة "الأزرق" المرتبة الثانية في السّلّم اللّوني عند وليد سَيْف، وهذا اللّون يحمل المتناقضات؛ فهو يرتبط بجمال السّماء وروعة الماء[4] من جهة، ومن جهة أخرى ربطه العرب بالعدوّ واللّؤم فنفروا منه[5]. ويحمل النقيضين في شعر وليد سَيْف، مثل قوله:

كأنّما تغيّب العيون زرقة قديمة

الموت والبحار والسّماء

الزرقة التي تمارس الوجود

وراء ما يعيه وهم

وتخلق الأشياء خلف خاطر الحدود![6]

فهذه الزرقة مختلطة بـــ: الموت، البحار، السماء، الخلق، الحياة، الجمال، القبح.

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 57.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 88
(3) نفسه، 36.
(4) انظر: يونس شنوان، اللّون في شعر ابن زيدون، 101.
(5) انظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، 202/2.
(6) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 41.

ويصبح اللّون الأزرق دافعا للشّرّ حين يقترن (بالخرزة) في الموروث الشعبي:

وهذي الخرزة الزّرقاء.. نعلّقها على فرسك[1].

ويسقط الزرقة على لون المساء؛ ليدل على الحزن والكآبة، والضّياع:

والشارع الممدود بين زرقة المساء والمطر
يذوب في منازل الغجر
وهو على الطريق موجع الخطى
فؤاده موزّع على حقائب السّفر
ووجهه القديم حارقاً يغادر السطوح..
يستبيح ظلمة الأشياءِ..
ينتهي مرارة.. وزرقة.. وقنطرة[2]

ويبرز اللّون الأزرق في قصيدة "البحث عن عبد الله البرّي"؛ إذ جاء تكراره مساويا لوروده في مجموعة شعرية كاملة، وسيطرة اللّون في هذه القصيدة دون غيره ينسجم مع مضمون القصيدة التي تدور أحداثها في مكان هو البحر؛ فالماء يملأ الوجود بزرقته، لكنّ الشّاعر جعل هذه الزّرقة قرينة الموت:

هو البحر والأزرق المستبد
أمامي وخلفي، وفوقي، وتحتي، وكلّ يشدّ
بلا زمنٍ، فالزّمان توقّف في الأزرق العدمي الذي لا يُحَدّ[3].

فالزرقة تنفتح أمام الناظر، وهذا ينسجم مع ما يشير إليه الأزرق من "الامتداد والعالم الذي لا يعرف الحدود"[4] ووراء هذا الامتداد يكمن امتداد المعاناة والموت.

يأتي الأبيض في المرتبة الثالثة في معجم الشّاعر اللّوني، وهذا اللّون يدل على الصفاء والنقاء والطهارة والصدق في العرف العام[5]، لكن قد يوحي به وليد سَيْف إلى دلالات أخرى:

رفيقتي.. كورْقةٍ في غصن توت
خضراء فوق فرعها تبين
وفي عروق القزّ.. في غيابة التكوين
تمور.. ما في الكون من ألوان
ومن جديد..
جدائلا بيضاء فوق ثغرها.. تعود للوجود[6]

تمتزج الألوان على ثغر هذه الرفيقة مشكلة اللّون الأبيض، لكن تظهر إزاحة لونية حين يحيل لون الجدائل إلى الأبيض. هذه الإزاحة تفعّل السّياق، وتجذب المتلقّي بغضّ النظر عن دلالتها المقصودة؛ لأنّه أمام تلاعب جميل بالألوان.

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 157.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 91-92.
(3) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي، (ملحق رقم (1) من البحث).
(4) نعيم اليافي، تطوّر الصّورة الفنّيّة في الشعر العربيّ، 222.
(5) انظر: إبراهيم محمد علي، اللّون في الشعر العربيّ قبل الإسلام – قراءة ميثولوجية، 130.
(6) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 38.

ويقرن البياض –المرتبط بالنقاء والطهر– بالصدق في قوله:

لو كنتَ لي.. لو كنتَ لي
وهبتُ لك
من حزنيَ الكبير موقدا
بشارة بيضاء موعدا[1]

فالبياض يتوسّط البشارة والموعد، ليتأتّى معه التأكيد والصدق، وفي المقابل يصف الكذبة بالبياض في:

يا كذبة بيضاء فوق ثغرها..[2]

جاء هذا السطر في سياق التعليق على وصف الأمّ لابنها –الشّاعر– ولم يكن هذا الوصف في نظره صادقا، فالشّاعر يداعب أمّه ويشير إلى أنّ كذبتها بريئة تدلّ على عفويّة الأمّ ورقتها، وحبّها لابنها.

ويرتبط البياض بالتفاؤل، والجوانب المضيئة الآمنة في:

نقّلت خطوتيّ فوق رقعة البياض والسّواد
حتى أتى
النورس الموعود قد أتى[3]

فرقعة البياض تتصل بالنهار والمكان الآمن، عكس رقعة السّواد اللّيليّة المخيفة.

ثم يأتي اللّون الأسود، وقد زاد عدد ألفاظه في المجموعة الأخيرة، وهذا اللّون يقترن في كثير من الثقافات بالتشاؤم والحزن والانقباض[4]، ويعني انعدام الرّؤية، وضبابية الرّؤيا[5]. لذلك انسجم مع قصائد التغريبة؛ فهي قصائد سوداويّة، حين تجسّد الهمّ الفلسطينيّ، تكتنفها ضبابية الرّؤيا للمستقبل المجهول.

والسّواد عند العرب يرتبط بمعنيين: الأول: الجمال حين يرتبط بالعيون والشعر. والثاني: التشاؤم والحزن. ويكاد وليد سَيْف لا يخرج عن هذين المعنيين في شعره، فدلّ على الجمال حين لوّن به العيون في قوله:

وأنا أهوى العيون السّود..
والشّمس وحبّات المطر[6]

وتتحول دلالة الأسود من الجمال إلى القبح والشرّ حين ترتبط بالثعبان في:

هذا الأسود الثعبان مجدول على الآفاق
ينيث السّمّ في الأحداق
وملويّ على الغيم الذي اشتقناه.. والأعناق
ويغرز في ضمير الماء ناب الموت
والتيفوس.. والصّحراء[7]

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 44.
(2) نفسه، 47.
(3) نفسه، 54.
(4) انظر: (سعيد أبو خضرة)، تطوّر الدّلالات اللغويّة في شعر محمود درويش، 98.
(5) انظر: يونس شنوان، اللّون في شعر ابن زيدون، 64.
(6) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 94.
(7) نفسه، 159.

فالسّواد حمّل الثعبان دلالات جديدة، فضاعف خطره، وقدّم اللّون "الأسود" على الملوّن "الثعبان"؛ لأنّ هذا اللّون عكس مدى الرّعب الذي يثيره الثعبان، وساعد على رسم شكله الحقيقيّ وتصوّره في المخيّلة، ممّا يثير نفوراً واشمئزازاً، وجاءت المعطيات اللّغوية الأخرى مثل (ينثّ السّمّ، ملويّ على الغيم، ناب الموت والتيفوس) لتزيد السّواد فاعليّة.

ويشير السّواد إلى غياب الحق، وحلول الظّلم والاستبداد حين يرتبط بالخوذة "والبسطار":

وبدأت "أدندن" أغنية عن شاطئ يافا وليالي القهر
وتوقّفت قليلا..
حين رأيت الشمس تغيب وراء "البسطار" الأسودِ..(1)

فتلوين "البسطار" بالسواد زاد من وقع اللّفظة، وضاعف سلبيّتها، فقد صار "البسطار" الأسود نقيض الشمس والنّور والحياة؛ فكأنّه الليل غطّى على الضياء والحريّة وكلّ المعاني الجميلة. ويفعّل الشّاعر هذا اللّون في قوله:

عاد أبو عبد الله
جسدا ملفوفا بالخرق وبالصّحف اليوميّة
ودماء أبي عبد الله تسيل على العنوان الأسود:
(تجتمع الآلهة اللّيلة في "رودس"
لتقرّر كيف تصير الأرض ملفّا في الأدراج السّرّيّة)(2)

فالعنوان لا يحمل دلالة قبيحة في حدّ ذاته، لكنّ وصفه بالسّواد كشف عن دلالة غامضة لهذا العنوان، فالسّواد هنا يعني عدم الوضوح، فضلا عن النتائج السّيئة للمفاوضات والاتفاقيّات، وكأنّ هناك مساومة في "رودس" على دماء "أبي عبد الله"، والقضيّة الفلسطينيّة التي طويت في الأدراج السوداء.

وتتعمق دلالة القتام والضياع لهذا اللّون في قوله:

رسموا خطّ الطبشور الأسود بين القدس وبين الأحلام
بين وميض البرق وبين عيون الأيتام(3)

فالسّواد فاصل بين القدس وبين حلم الفلسطينيّ، وفاصل بين النور وعيون الأيتام، ويفاجأ المتلقّي حين يجد أن خطّ الطبشور تحوّل من الأبيض إلى الأسود، ممّا يزيد وعيه تجاه السياق، فتتجلّى له صعوبة طريق القدس وتعقيدها، وانسداد مسالكها، ولولا هذا اللّون لفهم عكس هذا المعنى.

أمّا اللّونان الفضيّ والذهبيّ فمرتبطان بالفضة والذهب، وما شابه لون الفضة والذهب، لكنهما قد ينتقلان إلى سياقات ودلالات جديدة في الشعر: وقد ذُكر الفضيّ مع ألفاظ أخرى: (القمر، الوجه، الخصلات، الغرّة، الضوء، العصافير، الفراشات، النّهد، الجبهة، الأزهار...) ومثل هذه الألفاظ تزيده جمالا وألَقا، كما في قوله موازيا بين اللّونين:

يستقبل وجه الشمس بغرّته الفضيّة
والعين هنالك بلورة ضوء تسقط فيها الشمس
فتنحلّ على مدّ الصّحراء خيوطا ذهبيّة(4)

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 58.
(2) نفسه، 85-86.
(3) نفسه، 111-112.
(4) نفسه، 56.

يستغلّ هنا انعكاس الألوان، فانعكاس ضوء الشمس الأصفر على الوجه الفضي يحيل الصحراء إلى اللّون الذّهبي.

ويدلّ "الذهبي" على الغنى الفاحش والبرجوازية، حين يلوّن سطوح "القرميد":

يقفز فوق سطوح القرميد الذّهبي..[1]

أمّا اللّون الأحمر فهو لون ناري، ظلاله واضحة، ويدلّ على المسرّات، والفرح والنشاط والانتشاء، لكنّه يحمل معنى القتل والموت لارتباطه بالدم.

ويأتي دالاّ على الجمال والحبّ في:

سأغزل وردة حمراء فوق قميصك الأخضر![2]

ويشير الأحمر إلى الدّم والشّهادة في:

وعاد أوّل المساء
ما كان في يديه غير قبضة الغضب
وخصلة حمراء من بقيّة الضفيرة![3]

الضفيرة ليست حمراء في الواقع، لكنّ اختضابها بدم الشهادة صبغها باللّون الأحمر. وإشارةً إلى كثرة القتل التي تمارسه الدّول العربيّة يسقط لون الدّم على البحر الأحمر الممتدّ بين هذه الدّول:

علّمني الفقراء هنالك أن النيل
ينبع من جلد الفقراء المصريّين..
ويعبر سرّاً من بين الأسلاك إلى أرض فلسطين
أنّ البحر الأحمر يسرق حمرتهُ..
من كلّ دماء النّاس المقهورينَ..
وكلّ النّاس المذبوحين[4]

ويشي الأحمر بأحلام المستقبل حين تنبت خمس زهرات حمراء تلوّنها دماء "زيد الياسين" المراقة مكان الرّصاصات الخمس في جبهته:

لكنّ على تلك الأيّام:
(الأيّام المشبوبة بالخضرة والرّغبة والمأساة)
أن تطلع يوما..
من تلك الزّهرات الخمس الحمراء
في جبهة "زيد الياسين"[5]

أمّا اللّون الأصفر، فلون تستطيع العين أن تركّز عليه تركيزا تاما، وهو لون دافئ لاقترانه بلون الشمس[6]؛ لذا قد يدلّ على الفرح والانبساط، لكنّه عند الرّومانسيّين يدلّ على الحزن والموت والقحط، والبؤس والذبول والألم[7]، وفي شعر وليد سَيْف يحمل دلالة ممقوتة، إذ بدت دلالاته قبيحة، فمرّة ربطه بالنّعال الصّفر، ليدلّ على الأعداء، أو على المتآمرين عليه من أبناء جلدته:

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 107.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 67.
(3) نفسه، 70-71
(4) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 27.
(5) نفسه، 129.
(6) انظر: أحمد زكي، في سبيل موسوعة علمية، 398.
(7) انظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربيّ، 221-222.

وأحزن حين تخذلني النعال الصّفر
تدوس شواهد الحبّ الذي عاشته حارتنا[1]

ولقبح هذا اللّون غاب من "وشم على ذراع خضرة" الحافل بالخضرة؛ فقبحه لا ينسجم مع هـذه الخضرة. لكنّ اللّون الشاحب، يرتبط بالضعف والخفوت والفقر وقلّة الحيلة، وقد لوّن به الفقـراء الـذين تعاطفوا معه:

أنّ وجوها شاحبة تطفو فوق النيل..
وينمو في عينيها العشب، تصادقني[2]

ويظهر في شعر وليد سَيْف لون يكاد الشعراء لا يلتفتون إليه وهو اللّون "القزحيّ" ولعلّه قصد به الألوان جميعا بعد امتزاجها، دون اختفاء بريق كلّ لون كما تتجلّى في قوس قزح. ويرتبـط هذا اللّـون –غالبا– في شعر وليد سَيْف بالأحلام الخادعة، والغموض:

"يا صاحبي"..
وغيّم المكان بالضباب مثل وهم
شرانق قوسيّة الألوان
غامضة الدّبيب مثل راهبة
شرقية كأنّها أحلام شهرزاد..
أو غلائل القيان[3]

ويظهر في مواطن قليلة اللّون العدمي (اللاّلون)؛ ليدلّ به على حالة لاشعورية.

8- النّبات:

سيطرت الطّبيعة الفلسطينيّة على نفسيّة وليد سَيْف، فتزاحمت معطياتها في قـصائده، وتجلّـت بخضرتها، ونضرتها، فأصبحت نباتاتها علامة مائزة لشعره. وينتبه وليد سَيْف للثّروة النباتيـة، وينقلهـا إلى قصيدته تعويضا عن المفقود؛ لتصبح قصيدته مكانا طبيعيا جديدا، يتمـاوج بالأشـجار، والأعـشاب والأزهار، وعمّق وجود هذه الظاهرة غربة الشّاعر؛ إذ افتقد بهذه الغربة كـلّ شـي انغـرس بـذاكرة الطّفولة، وها هو الآن يحنّ لكلّ شيء في أعماقها.

ولا غرو أن يظهر المعجم النّباتي بحقوله المختلفة في دواوين الشعر الفلسطينيّ؛ لأنّه لا انفصال بين الأرض التي غنّى لها الشعراء، ونباتاتها، بل إنّ النبات يزيد الارتباط بهـا، ووجـوده يـدلّ علـى الاستقرار، والوجود البشريّ، وامتداد التاريخ الإنسانيّ. وتصير بعض النباتات رموزا فلـسطينيّة مثـل: التين، والزيتون، والسنابل، والزّعتر. وتنتصب بقية الأشجار في الذاكرة الفلسطينيّة بشموخها وكبريائها؛ لأنّها جزء من هذه الأرض التي عشقتها بكلّ معطياتها، وغدت جوهر الصّراع.

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 87.
[2] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 62-63.
[3] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 13-14.

وجدير بالذّكر أن وليد سَيْف لا يسلك في تقديم النباتات مسلك شعراء الطبيعة، الــذين يهتمّــون بالوصف الحسّي، ويقدّمون المشهد بواقعيته وجماله، دون أن يكون وراء مغزى الاســتمتاع والدّهـــشة –غالبا– مغزى آخر، لكنّ نباتات وليد سيف جاءت متناثرة في جوانب قصائده المختلفة، تخــدم الــسّياق على نحو يرمز له الشّاعر. وتكرار ذكر النبات ظاهرة لافتة، وهذا جدول يبيّن ذلك:

المجموعة الشّعريّة	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
عدد مرّات ذكر النبات	135	46	100	10	25	316

وتَنَوّع الحقل الدّلالي للنبات كتنوّع الطبيعة الفلسطينيّة، وهذا التنوّع يبرز مــن خــلال الجــدول الآتي:

النباتات	تزرع	شومر	الزعتر	بساتين	تزرعني	أعشاب	شقّيق	القطن	الأرزة	السنابل
البذرة	النعناع	التبانة	صفصاف	ينبت	شَتَل	التوت البرّي	المعشب	يشرّش	الجذوع	القرّاص
تثمر	الزيتون	الغابة	أزهر	الدّوم	اللّيمون	الوارف	السّرّيس	الفول	العرار	عبير
الصّبّار	القمح	الطحلب	اللّوز	زنبق	خميلة	الأزهار	الحنطة	العشب الوحشي	جريد النخيل	السنديان
المورق	الخصب	العشب	جلّنار	فلّ	سوسنة	التّفاح	العناب	الطالع	البنفسج	مروج
وردة	الأشجار	الغصون	الكروم	الشّوك	عوسج	التّبغ	السرو	البرقوق	الأقحوان	القصب
تنمو	الجمّيز	أورقت	زهرة	البَهار	تعرّش	النعناع البرّي	لحاء الشجر	عناقيد	الياسمين	الدّفلى
مزروع	الدّردار	الأوراق	نرجس	نخلة	اللّبلاب	القشّ	تفتّح	أخضر	الزنبق البرّي	الزهور
طلع	حديقة	ورقة توت	الرّمّان	التّين	كرز	النوّار	اللّوتُس	خضرة	الورد	سروة

تبدو معطيات هذا الحقل متمثّلة في الثمار وبعض أنواعها، والأشجار وبعض أنواعها، وبعــض أنواع الأعشاب، ومجموعة من الأفعال التي تتعلّق بالنبات.

وهناك دلالات مختلفة ارتبطت بمجموعة من هذه النباتات، فاللّوز يصبح معادلا للأهــل، حــين يلقي عليه الشّاعر تحية الوداع كما ألقاها على الأهل والدّار:

ودّعت الأهل وكرم اللّوز وسور الدّار

وكلاب الحارة تنبح في باب الجزّار[1].

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 11.

أمّا الشّومر والنعناع فيصبحان علاجا للجراح، يغسلان الألم، وهنا يستغلّ الشّاعر فعلهما الطبّيّ:

ومضينا نمسح عينيها بالحلم الرّيفيّ

بالشّومر والنّعناع وقطرات الطيبة(1)

وتأتي الزهور معادلا للطفولة الثّائرة، أو الشباب المتحمّس، ورغم رقّتها وبراءتها، تصبح رافدا من روافد الثورة والمقاومة:

عرفتُ يا أحبتي.. عرفتُ

عرفتُ كيف يصبح الغضب

أنشودة للحب والصّغار

وكيف تصبح الزّهور.. فوهة.. ونار!(2).

ويصبح الزّيتون قوّة مثيرة للتّذكير بالوطن، ويلتقي مع الأبطال في صموده ومقاومته، فهذه الشجرة تمثل أبعادا كثيرة، وتمتلك حظّا أوفر في البقاء على قيد الحياة(3)، وتصبح شاهدة على التّاريخ؛ لأنّ جذورها تغوص في أعماقه:

أحنّ.. وقد يصير الحزن كالموّال

إذا امتدّت على جرحي..

خطى الزّيتون والأبطال(4)

أمّا زهرة الزّنبق فيغلب مجيئها بديلا للسّلام والهدوء والجمال:

وطعم شعرك المبلول في فمي

ينحلّ غابة من السّلاح والزّنابق(5)

فالسّلاح رمز الثورة والحرب، أمّا الزنابق فرمز الدّعة والسّلام؛ لذا كرّرها في مواقع الشّوق والحبّ، وردّدها في قصيدة الحبّ ثانية، من ذلك قوله:

ولديّ من عينيك عشق يملأ الدّنيا زنابق

ولديّ من عينيك عشق يستضيء بناره مليون عاشق(6)

ويأتي النرجس والشّومر ليحمل رؤى المستقبل، وأحلام الأطفال، والفرح والسّعادة وأمنيات العودة:

أنشر فوق شبابيك العالم

أسمال الطفل المولود على عينيك

الواعد بالنّرجس و"الشّومر" والفرح القادم(7)

ويجيء الياسمين معادلا للمرأة، ومذكّراً بالوطن، بفعل رائحته العبقة:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 27.

(2) نفسه، 73.

(3) انظر: عبد الكريم أبو خشّان، ذاكرة الزّيتون – توفيق زيّاد، مجلة: فصول، م15، ع4، 1997م، ص100.

(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 105.

(5) نفسه، 129.

(6) وليد سَيْف، قصيدة: الحبّ ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

(7) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 137.

تراءى لعينيّ سلمى وليلى وحيفا
وكلّ تعد سرير الندى وتشير إليّ
قد اشتبه الياسمين عليّ[1]

أمّا الأشجار العارية فتدلّ على الدّمار، والخراب والموت؛ لخلوّ أغصانها من الحياة الظــاهرة: الأوراق والأزهار والثّمار:

دمٌ يقطر من سوط الشّرطيّ
. . . .
والضّوء هناك على الحيطان
بقع تتشكّل أشجارا عارية.. مدنا ساقطةً..
أشباحا.. مقصلةً.. مقبرةً..
وجماجم تسكنها الغربان[2]

ويشارك الشجر في المقاومة، ويُتّهم بالتآمر، وإخفاء امرأة مقاوِمة تطاردها الشرطة تحت لحائه:

فلنبحثْ عنها في موج البحر،
وتحت عروق الصّخر
تحت لحاء الشجر المتآمرِ،[3]

وتأتي بعض الأشجار معادلا للإنسان، كما في قوله:

كيف تمدّ الأرْزة جذراً وحشيّا..
يمتصّ الأرض ويحجب خيرات الله عن الشجر الآخر..
عن شجر يصبح في بيروت ويمسي في القدس العربيّة[4]

فالأرْزة رمز للإنسان السّلبي المتسلّط المستغلّ، الذي يستولي على خيرات الله، والشجر الآخــر رمز للإنسان الضعيف المقهور المشرّد، وقد يكون الفلسطينيّ.

أمّا التوت البري، فكثير التردّد في شعر وليد سَيْف؛ إذ عــدّه رمــزا مــن رمــوز الطبيعــة الفلسطينيّة، أمّا عصيره فقد ارتبط بدم الإنسان الفلسطينيّ المهدور:

يا هذا الطفل تَقحّمْ
دَمُكَ السّيف وهذي الخُوَذ السّود زمان يحتضرُ
دَمُكَ التّوت البرّي، وهذي الطّلقات تموت على صدرك
إذ تنفجرُ وينفجر[5].

من هنا استوعب الشّاعر في معجمه النباتيّ كثيرا من الدّلالات والرّموز، فغدا حقل النّبات حقلا جديدا في جوهره، خرجت ألفاظه من سياقاتها المألوفة إلى سياقات شاعرية موحية، وهــذا دليــل علــى

---

(1) وليد سيف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي، (ملحق رقم (1) من البحث).
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 6-7.
(3) نفسه، 16.
(4) نفسه، 91.
(5) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي، (ملحق رقم (1) من البحث).

الرابطة القوية التي تربط وليد سَيْف بالأرض ونباتاتها، ولا عجب في ذلك؛ فالشعور "بأن الأرض هي منبع السّعادة يدفع بالشّاعر أحيانا إلى تمنّي الاندغام في النباتات والتضاريس..."[1] وفي مثل هذه الحالة تكون الشخصيّة مليئة بنبض الشجر والتراب والهواء، وبكلّ الألوان الخضراء[2].

9- الحيوان والطّيْر:

تردّدت في شعر وليد سَيْف مفردات دالّة على حيوان وطير، وهي مفردات لها دلالتها في السياق الشّعري، ويمنحها الشّاعر أبعادا معينة، ويسقط عليها فيضا من أحاسيسه، رغم قلّة هذه الألفاظ مقارنة مع غيرها. وهذا جدول يظهر عدد مرّات ذكر الطيور وأهمّ الحيوانات:

الحيوان / الطير	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
الطيور عامّة	55	13	30	9	8	115
الحصان	14	18	13	3	4	52
الكلب	2	2	5	—	—	9

لكن الحقل الدلالي لمفردات الحيوان والطير والحشرات تنوّع، ويظهر هذا التنوع الجدول الآتي:

طير	الوحشي	الحيتان	الذئاب	الضباع	المنقار	حسّون	الفراش	عقبان	سرب المها
كلاب	حصان	السّمك	القرد	جناح	قبّرة	فرخ	الغربان	خيول الله	عصفورة
تنبح	نورس	الغول	أرنب	ريشة	ذئبة	ينقر	القطاة	كلاب البوليس	الأعشاش
الوعل	طيور	الصقر	فرس	حمام	قِطّ	يقعى	تفحّ	كلاب الشمّ	طيور البحر
الوحش	القزّ	غزالة	سلاحف	غراب	مهرة	المحار	الفأر	طيور وحشية	العصافير
أحصنة	الظباء	يمامة	البيض	جواد	بعير	نسر	يطير	الثور الوحشي	الصهوات
السّنابك	يفرّخها	الإبل	رغاء	الجياد	عَوَت	الأفعى	الظبية	السّنونو	الدّجاجة

كانت الطيور عامّة، والحصان ومترادفاته الأوفر حظّا في شعر وليد سَيْف. والحصان من بين الحيوانات الأليفة، وله وللخيل وقع خاصّ في الذّاكرة العربيّة والشعر العربيّ؛ فهي ترتبط بمعاني القوّة، والعزّة، والخير[3]، و"ما كان العربيّ يتمنّى شيئا ليوم الشدّة سوى رمح قوي حادّ، وسيف صقيل، وفرس جرداء"[4]. وبمجيء الإسلام أصبح للخيل حضور وافر لدى المسلمين، فارتبطت بالجهاد والرّباط، وأنزل فيها قرآن[5]، وقال فيها الرّسول (ﷺ): [الخيل في نواصيها الخير إلى يوم القيامة][6]. فهي وسيلة من

---

(1) محمد القاضي، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينيّة، 110.
(2) انظر: طلعت سقيرق، الشعر الفلسطينيّ المقاوم في جيله الثاني، 51.
(3) انظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، 294/1.
(4) ناهد الشعراوي، عناصر الإبداع الفنّي في شعر عنترة، 174.
(5) من ذلك: سورة آل عمران، آية "14"، وسورة الأنفال، آية "60"، وسورة النحل، آية "8"، وسورة الحشر، آية (6)، وسورة العاديات.
(6) انظر الحديث: البخاري، صحيح البخاري – كتاب الجهاد والسير، 472.

وسائل الفتوح والانتصارات، ويستغل وليد سَيْف هذه المعاني ليوظفها في شعره. فمثلاً ارتبط الحصان في شعره بالعودة في أكثر من موضع، وهو ارتباط بخيول الفاتحين عبر التاريخ:

فأنت فارسي.. تذبّ عن فنائنا الذئاب
غدا أراك يا حبيب سيد الشباب
تجيئنا على حصانك القوي.. تأسر القلوب
وتفقأ العيون في محاجر الحسّاد [1]

فالحصان مرتبط بقوّتين: الأولى قوّته هو، والثانية قوّة فارسه، فمتى امتُلِكَتْ هاتان القوّتان تحقّق الانتصار، وآنت العودة، وربّما تجاوز الحصان هنا مدلوله؛ ليدلّ على القوى المادية، والسّلاح.

ويرتبط الحصان بالبطولة، والغبار الذي يثيره خلفه إيذان بالجهاد، وصهيله صوت ينادي بالتغيير وانبلاج الأمل:

تجمّلي بالشّومر الرّيفي يا مليكة النّساء
تجمّلي بالشمس والرّياح والصّبار
إنسانك القديم عاد
حصانه المزهوّ ينثر الغبار
ويملأ الدّروب بالصّهيل
وينسج الأحلام في غد الصغار [2]

ويردّد الشّاعر لفظة الحصان في معرض الاستعداد للثورة، مثل قوله:

أشدّ حصاني المنذور للصحّراء والرّيحِ[3]

أمّا سقوط الفارس عن فرسه فيحمل معنى الهزيمة والضّعف والخنوع، وتوقّف الجهاد، والنكوص للوراء، ومن ثمّ عدم تحقيق المراد؛ بيد أنّ الشّاعر رغم توقّعه هذا السّقوط يظلّ متشبّثاً بالقوّة، والتصميم على المضيّ للأمام:

فلو أني سقطتُ اليوم عن فرسي
فلن تمضي بي الأيّام عن وعدي
بأن ألقاك خلف قناطر الوجدِ[4]

وغياب الفارس، وظهور الحصان وحده يدلّ على استشهاد الفارس، وهنا يأخذ الحصان صفاتٍ إنسانيّة، فتثور مشاعره، ويرتقي لمرتبة البشر، فيضرب في الأرض يبحث عن فارسه، ويصبح صهيله موازياً للنحيب الإنساني:

وصهيل حصان مسحور يركض في البرّيةِ..
بحثا عن فارسه..
والفارس يتفتّح تحت الأرض حديقة زهر[5]

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 47.
[2] نفسه، 73-74.
[3] نفسه، 88.
[4] نفسه، 90.
[5] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 83-84.

بيد أن مدلول الحصان الحالي تغيّر، فغدا الخيل العربيّ متّجها مع فرسانه إلى أرض الرّوم للتآمر والتّسامر، بدل اتجاهه لفتح البلاد المغتصبة، وهذه مفارقة تعكس صورة الواقع العربيّ المرير المتّصف بالانهزاميّة:

يا أهل الطائف إنّ أبا جهل يأكل بالباطل أموال النفطِ..
وأرزاق الأيتام..
ويركب في الليل حصانا بجناحين..
إلى أرض الرّوم..
ليخسر أموال الوقف على صدر مغنيةٍ..
من نسل بني الأصفر!
كي يخسر كلّ جياد الفتح وأرصدة القمح..
... على طاولة الميسر[1]

أمّا الكلب فله مدلولان: أحدهما طبيعي، وقد يكون إيجابيا، والثاني سلبي جدا. أمّا الأول فهو موقف الكلاب من المسافرين أو الغرباء حين تنبحهم، وهذا موقف طبيعي، ولكن قد يكون وراءه معنى أعمق، فنبح الكلب على المسافر المهاجر قد يدلّ على تحذيره من الهجرة، واعتراض الكلاب طريق المغترب يكون لثنيه عن المسير، يقول:

ودّعتُ الأهل وكرم اللّوز وسور الدّار
وكلاب الحارة تنبح في باب الجزّار[2]

فالكلب حيوان ذكيّ، وقد يكون بذكائه عرف أنّ هذا المارّ الحامل أمتعته مرتحل مفارق، فيصبح صوت النّباح تخويفا له من الغربة، وتوسّلا بالرّجوع، بعد أن ألف الكلب هذا الإنسان.

والمدلول السلبي مرتبط بكلاب البوليس والشّرطة والحرس، فهذه كلاب لا يقلّ خطرها عن خطر الشرطة التي تلاحق الفلسطينيّ أينما حلّ، وتجلّى هذا الدّور للكلاب في "تغريبة بني فلسطين"، فارتبط مدلولها بمدلول الدّيوان العامّ، القائم على نقل تجربة الفلسطينيّ في المنافي:

وبقيت ليالي أركض في البريّةِ..
خلفي قمر يتهشّم
وغزال مكسور الضلف*، ومهر ينزف من غرّته الدّمّ
وكلاب البوليس تطاردني
وتحيّرت..
ترى تلك كلاب البوليس الإسرائيليّ
أم تلك كلاب البوليس العربيّ!![3]

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 51
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 11.
* هكذا وردت، والصّواب: "الظّلف": وهو ظفر كل ما اجترّ، (انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة: ظلف، 229/9).
(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 28.

البطل في أزمة، ومهره مصاب، وهو متعب، في هذه اللحظة تنثال عليه الكلاب ويختلط أمرها؛ لأنّه لا فرق بين كلاب البوليس الإسرائيلي وكلاب البوليس العربيّ.

أمّا حقل الطيور فيشمل أنواعا شتّى، لكنّ النورس يبدو من الطيور الأثيرة لدى الشّاعر، ويحمّله دلالات مختلفة، فيرتبط بأحلام المستقبل، وبشرى الآتي، والشّاعر دائم البحث عنه، وكأنّــه بحــث عــن وطنه الضّائع:

وكان في العيون لهفة انتظار

حملت لي بشارة..

عن نورس ملوّن الوعود..

دافئ الأسرار(1)

فالنورس مفقود، وفقده يرتبط بالضياع، والحزن والخراب، وكأنّ وجوده مَعْلم من معالم الحياة:

النور المفقود في غيابة العينينِ..

والقناطر المجرّحه

والقمر الطالع من خرائب المدينه

وكلّ خرقة في شرفة الأسى ملوّحه

وزهرة تطل من ذراع بندقيّه

جميعها تحوم في دمي..

يا غربتي المملّحه (2)

والنورس مظهر من مظاهر الوطن، يرتبط بالساحل الفلسطينيّ المحتلّ، وبالبحر الذي تُحاصَــر حوله النوارس، تنتظر من يفكّ أسرها.

ويصير النورس صديق الشّاعر في الغربة، يناجيه ويبثّه همومه؛ وكأن النورس هنا يشكل بــؤرة العــالم الخارجي، يلجأ إليه الشّاعر علّه يجد قربه الدّفء والحنان:

يا نورس هذا الشاطئ

يا عالم عُرْيٍ قدسي..

يا عالم وحي

يا صدق العتمة ... والضّوء القزحيّ

ها أنا أغفو في عينيك

مسّح شعري.. هدهدني بين يديك (3)

أمّا الحمامة فهي طير آخر من طيوره، وقد غدا هــذا الطيــر رمــزا مــن رمــوز الــشعراء الفلسطينيّين، فمثلا محمود درويش يجسّد هذا الطائر في المكان بما يشبه الأسطورة حين يقول: "الحمامة هي حيفا.. لأن جبل الكرمل المنبثق عن صعود البحر إلى السماء، وعن هبوط السماء إلى البحر يرســم

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 53.
(2) نفسه، 126.
(3) نفسه، 16.

معجزة، أعني عنقا مطوّقا بقبلة مجبولة من حجر وشجر، أعني حيفا، تتقدمها شهوة حادّة في شكل منقار ملوّن يشهد على أنّ في مقدور موجة جامحة أن تتحجّر من الأزل إلى الأبد؛ لأن الأمر كذلك فإنّ حيفا تشبه الحمامة، وكلّ حمامة تشبه حيفا"[(1)]. وهذا يدل على عمق دلالة الحمامة في وجدان الشعراء.

ويستحضر وليد سَيْف دلالة الحزن والبكاء المرتبطة بهذا الطائر، ويحضره لحظة الاستشهاد؛ ليرفّ على جراح الشهداء:

أمال رأسه الوديع فوق صخرة ونام

ورفّ فوق جرحه اللّوزي طائرا حمامْ![(2)]

فهناك معنيان هنا: الأول: الحزن على الفقيد، والثاني: بشرى المستقبل المرتبطة بالسلام والأمن، وتحقيق الرّخاء.

وتُذكّر أبراجُ الحمام الشّاعر بقريته، ويعطي هذا البرج بعدا جديدا، فيستوحي منه معنى القوة والمنعة؛ لأنّ أبراج الحمام تتسم بارتفاعها، وعدم وجود أدراج أو سلالم لها تمكّن الأعداء من الصعود إليها، فهذا البرج مكان أمين حصين، ويعادل الوطن؛ لأن الوطن قلعة أمينة حصينة مقابل المنافي المرعبة:

فأنا أحلم أن أصبح شيئا..

يكتب دون كلام

بارودا.. حجرا.. أو برج حمام

ما همّ.. رصاصا أو برج حمام[(3)]

اقترن برج الحمام بالبارود والحجر والرصاص، وهي عناصر مقاومة، فالمقاومة هي الكفيلة بتحقيق برج الحمام: الأمن والقوّة والمنعة، ومن ثمّ الوطن.

أمّا السّنونو فيظهر مبشّرا بالعودة إلى الدّيار، وهي عودة تحمل معنى الهجرة العكسية: من المنفى إلى الوطن. وإذا كان السّنونو طائراً مهاجراً، يألف المناطق الدافئة[(4)]، فالشّاعر يستوحي هذا المعنى ليشير به إلى الهجرة، وكونه أهلّ فوق الحيّ، فهذا الحيّ "الوطن" مكان الدّفء والقرار:

وقد أهلّ فوق حيّنا السّنونو..

ثلّة من الجزائر البعيدة[(5)]

أهلّ فوق الحي من الجزائر البعيدة، توازي في مدلولها: أهلّ الأهل إلى الوطن من الجزائر البعيدة؛ لكنّ السّنونو عاد من تلك الجزائر، وأهل الوطن ما عادوا.

وتغدو العصافير صديقة للشاعر، تداوي جراحه في غربته، وتهرّب له شيئا من الوطن:

---

(1) محمود درويش، ذاكرة للنسيان، 216.

(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 68.

(3) نفسه، 149.

(4) انظر: منير البعلبكيّ، موسوعة المورد، 145/6.

(5) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 50.

مرّة أقبل عصفور صغير

وهوى عندي قناديل طفولة

نقر الجرح على صدري وطار

كان في عينيه منديل.. ودار

ومواويل من الدّنيا الجميلة![1]

أمّا الطيور فعناصر مقاومة، وهذا المدلول استوحاه الشّاعر من "قصّة الطيور الأبابيل":

فانفجر الصّوت على عينيّ

سيفا من حجر وخناجر..

وطيورا من قاع العالم جاءت..

تحمل وجه أبي، وحجارة سجّيل[2]

والغراب طائر لا يتفاءل به أحد، فهو رمز الخراب والشؤم، ويأتي في سياق الموت عند الشّاعر:

أترقّب زوّار الليلِ وغربان الموت وشفرات الحكم القبليّ[3]

فالغربان جاءت وسط منظومة من الألفاظ ذات الدّلالة المقيتة: زوّار الليل، الموت، شفرات الحكم القبلي.

وهكذا نقل الشّاعر مفردتي الحيوان والطير من مدلولهما المعجميّ؛ ليؤدّي بهما وظائف سياقية وفنّيّة تتفق مع تجربته.

---

(1) وليد سيْف، قصائد في زمن الفتح، 113.

(2) وليد سيْف، وشم على ذراع خضرة، 60.

(3) وليد سيْف، تغريبة بني فلسطين، 49.

2- المستوى الصّوتيّ:

تتكون اللغة من أصوات، فالصّوت يجتمع مع صوت آخر، أو أصوات أخرى لتشكيل الكلمة، والكلمة تجتمع مع الكلمة لتشكيل العبارة، والعبارات معا تشكل سياقا، والسياقات معا تشكل نصّاً؛ فالصّوت "اللغوي المنطوق يعد أصغر الوحدات اللّغويّة في النّص الأدبي"[1] والعمل الأدبي قبل كلّ شيء هو نظام للأصوات[2]، لكن هذه الأصوات لا تأتي عشوائيا، فكما أن "كلمات الشعر يجب أن تكون منتقاة، ... تدل بجرسها وبمعناها على ما تصوّر من أصوات وألوان أو نزعات نفسيّة"[3]، فكذلك يكون الانتقاء للمستوى الصّوتي الذي لا بد أن يروّضه الشّاعر حتى يصبح ملائما لتنظيم النّص[4]؛ لذا تعدّ القيم الصّوتية في لغة الشعر نقطة الانطلاق في وصف البنية الشّعريّة، وهذه القيم تشمل استخدام الحروف المعينة، وتجميعها، وتكرارها، وإيقاعها[5].

ومن ثَمَّ فدراسة المؤثرات الصّوتية في النّص الشّعري تشكلّ لبنة أولى لدراسة هذا النّص، وهي لا تنفصل عن البنى الأخرى؛ لأن النّص كلّ متكامل لا تنفصم عراه[6]، ويقصد بالمؤثرات الصّوتية التي تدرس في النّص الظواهر الصّوتية التي تحدث أثرا في النّص على المستوى الدلالي والإيقاعي، وتتمثل في: الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، التفخيم والترقيق، النبر والتنغيم، أنظمة الوقف، المقاطع الصّوتية[7]، كذلك الجرس الصّوتي والأصوات الصّفيرية والتكرارية[8].

وما دامت هذه المؤثرات ملتحمة ببنية النّص، فإنّها ستؤدي وظيفة على المستوى الدلالي والإيقاعي والنفسيّ؛ "لأن للصوت دلالات عديدة تدخل في تفسيره، ومنها: .. الجانب النفسيّ إذ عند سماع الكلام لا يكون الحكم على الصّوت نتيجة لصفاته المادية فحسب، بل إن الحكم يتأثر بالانطباعات النفسيّة عن هذه الصفات، ومدى قدرة الأذن على إدراكها"[9].

وهذا التأثير ليس حديثا، فقد حاول علماء العربيّة قديما الربط بين الصّوت ومدلوله، ومنهم "ابن جني" الذي عقد بابا لذلك، قال: "فأمّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج ملتئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر بها عنها"[10].

وسأحاول تطبيق بعض المؤثرات الصّوتية على شعر وليد سَيْف فيما يأتي:

أوّلاً: الصّوت المفرد:

قد يتردّد صوت لغوي واحد "حرف" في القصيدة أو القطعة الشّعريّة، أو السطر الشّعري، وهذا التردّد له قيمته الدلالية، فضلا عن قيمته الإيقاعية، من ذلك:

---

(1) مراد مبروك، من الصّوت إلى النّص – نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعري، 21.
(2) انظر: رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، 181.
(3) أحمد الشايب، الأسلوب، 60.
(4) انظر: إبراهيم خليل، الأسلوبيّة ونظرية النّص، 104.
(5) انظر: صلاح فضل، نظريّة البنائية في النقد الأدبيّ، 81.
(6) انظر: مراد مبروك، من الصّوت إلى النّص – نحو نسق منهجيّ لدراسة النصّ الشعريّ، 42.
(7) انظر: نفسه، 44.
(8) انظر: نفسه، 47.
(9) عبد الرحمن أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، 229.
(10) ابن جني، الخصائص، 104/2.

هل أحكي قصة إبريق الزيت؟!

إن قلتم نسمعها أو قلتم لا

هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟

هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟

هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟[1]

يسيطر صوت القاف على هذه الأسطر الشّعريّة؛ فقد تكرّرت عشر مرّات، والقاف صوت لهويّ مهموس انفجاري مفخّم[2]، والتفخيم والانفجار صفتان منحتاه القوة؛ ما منح السؤال قوة وشدة وقعٍ على الأذن إذ تلقّته في بداية القصيدة، وهي قوّة تكشف عن مضمونه؛ إذ هو اللّبِنة الأساسية لبنية القصيدة، وقد منحها قوّة، لكنّه همس في أذن المتلقّي وجذبه للإصغاء للقصّة، فدفعه بدافعين: الهمس، والقوة؛ حتى يكمل قراءة القصيدة، ولا يملّ من ترداد السؤال الذي يتكرّر فيتركها؛ فالشّاعر يريد منه الوصول إلى النهاية؛ ليطرح السؤال بالقوة نفسها، وبالهمس نفسه.

أمّا قوله:

لو كفّي تلمس كفّك

لو أحسو عن وجهك ماء الورد

أضحك.. أبكي

تصبح كلّ الأشياء عبارة

لا تُحكى أبدا.. لا تكتب

كم أعشق لثغات الأطفال

وصفاء الودّ![3]

فقد تردد فيه صوت الكاف تسع مرّات، وهو صوت طبقي مهموس انفجاري[4]، وجاء في سياق (مونولوغ) وفي هذا السياق همس النّفس للنفس، فسيطرة الكاف على السياق زادت من فاعلية (المونولوغ) وعكس هذا الصّوت الجو النفسيّ الدّافئ: لمس الكفّ، الضّحك، البكاء، الحكي، الكتابة، العشق..، وما دام السياق سياق تمنٍّ يتحوّل الهمس فيه إلى انفجار داخل النّفس حين يجد الشّاعر نفسه أمام أمانيّ خادعة، تفصل بينه وبين لمس الكفّ، وحسو ماء الورد، والضّحك، والبكاء، فهذه الأشياء لا تُحكى، ولا تكتب؛ لذا أوصدت أمامها الأبواب، فأثار ذلك انفجارا داخليا أزّم الموقف؛ لذا أسهمت صفات الحرف في تشكيل المعنى، وعكس الحالات الشعورية.

أمّا صوت الرّاء فقد تردد اثنتين وعشرين مرّة في قوله:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 9-10.

(2) انظر: مصطفي حركات، الصّوتيات والفونولوجيا، 121.

(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 20-21.

(4) انظر: مصطفى حركات، الصّوتيات والفونولوجيا، 121.

أريد أن أكون في الأوراق
ذبولها.. ونسغها
حبيبتي..
أحب أن أغيب في الجدران
في الريح.. في التراب.. في الألوان
لو أنني أهاجر
في الصّمت.. في فتوّة الحناجر
أريد أن أكون قطرة في نهد أمٍّ
رطوبة دفيةً في باطن الرّحم
وحفنة من التراب في المقابر
أميرة العيون.. يا بعيدة المزار
لو أنّني أطلّ فجر كلّ يومٍ
يدا صغيرة تهزّها ذراع
وطائرا ملوّنا يجرّح القباب
وخطوة على الرّصيف عند كلّ باب
لو أنّني أطلّ فجر كلّ يوم[1]

الرّاء صوت لثوي مجهور، تكراري[2]، وكونه مجهورا ومكرّرا فقد حمل دلالة نفسيّة عميقة في أجزاء النّص؛ فالشّاعر في موقف يصرّ فيه على العودة، ويصرّح بذلك، فجاءت الـرّاء برنتهـا وبيـان نطقها وجهرها؛ لتجهر بموقف الشّاعر الحاسم، وهي تحمل معنى الإلحـاح النفسيّ؛ لأنّهـا تكراريـة، فتردّدها يعكس صدى في النّفس يوازي مستواها الصّوتي، والشّاعر يكرّر لفظة (أريد) وفي ذلك إلحـاح وإصرار يوازي المستوى التكراري للرّاء. وكانت الرّاء قافية انتهـت بهـا معظـم سـطور القـصيدة: (الحناجرْ، المقابرْ، المزارْ، الأسرارْ، الجدارْ، الصغارْ، المطارْ...)، والوقوف على راء ساكنة يزيد مـن قيمتها التكرارية مما يزيد من فاعليتها وقيمتها المعنوية، ومنحها الصّائت الطويل "الألف" السّابق لها قوة وتفخيما يوازي قوة الإصرار لدى الشّاعر.

ويكرّر صوت الحاء في قوله:

أحنّ وقد يصير الحزن كالموّال
إذا امتدّت على جرحي..
خطى الزّيتون والأبطال
وإن عانقت في حزني صديقا غاب

---

(1) وليد سيْف، قصائد في زمن الفتح، 36-37.
(2) انظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، 139.

وحين أتوه لم يلقوه
سوى ليمونة في الدّار تحكي عنه للأحباب!
أحنّ إليكِ
وللزّيتون حين امتدّ في عينيكِ
وواحة جدّي الخضراء.. والرّملِ(1)

بلغ ترداد "الحاء" عشر مرّات، وهو صوت حلقي مهموس احتكاكي(2)، وصوت الحاء يتناسب مع الحنين الذي بنيت القصيدة عليه، ويشكل أوّل صوت من هذه اللّفظة؛ لذا كان الصّوت المسيطر في معظم سطور القصيدة، فالحاء المتصلة بالحنين اختزنت في لاوعي الشّاعر، فسيطرت عليه لحظة الإبداع، ما جعله لا يستطيع التفلّت منها على طول القصيدة، وما دام الحنين يختلط به الحزن والحلم، وكلّها ألفاظ حائية البداية، فهذا زاد من إلحاح هذا الصّوت على الشّاعر.

وصفات هذا الصّوت تفعّل سياق النصّ؛ فالهمس يتناسب مع هدوء النّفس عند الحنين والحلم، وشرودها عند الحزن. والاحتكاك فيه امتداد لمجرى الهواء عبر عضوي النّطق، يوازيه امتداد في معنى الحنين والحلم والحزن، فلا يعترض هذه المشاعر معترض، وهذا هو واقع الشّاعر: دائم الحنين والأحلام والأحزان، فعبّر هذا الصّوت عن مكنون النّفس، وجلّى شيئا من دلالات النّص.

وقد يأتي الصّوت المتكرّر في سطر واحد، كما في:

تركتني للصّمت
وقهوة المساء والنّساء..
وارتخاءة المفاصل(3)

تكرّرت السّين مرّتين في كلمتين متتاليتين في السطر الأوسط، والسّين صوت صفيريّ مهموس احتكاكي، مرقّق(4) يناسب في همسه ورخاوته "قهوة المساء والنّساء"، ويضفي جوّا من الهدوء، وصفيره الرقيق يمنح الجو موسيقا خافتة، لكن هذا الصّوت جاء بين صوتي الصّاد في "الصّمت" و"المفاصل"، والصّاد تشارك السّين في صفاتها إلا في الرّقّة؛ فهي صوت مفخّم، وهذا التفخيم يضفي على جوّ الأنس قوّة وصخبا، وتُحاصَر موسيقا السّين الخافتة بصوتين من موسيقا الصّاد الصاخبة مما يحدث ضجة في جو الأنس –جوّ السّين– ويدل على عدم الارتياح، وهذا يشير في النّص إلى أن مثل هذا الجو حادث، وهو يتلاءم مع المتحدث الذي يتذمّر من قهوة المساء والنّساء، ونشوة الهدوء، وعدم المقاومة، فكأن قوة الصّاد معادل لما يعتمل في النّفس من ضرورة التحرّك واليقظة؛ فصوتها في الصّمت يثير اليقظة، وفي المفاصل يثير الحركة.

وتؤدي الصّاد وحدها وظيفة أخرى – كما في قوله:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 105.
(2) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، 71.
(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 90.
(4) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، 63.

صرخَتْ في (صحن الدّار) صبيّة
ما زال العصفور يرفرف في فخّ الصّيد
والعصفور الآخر يدفن صاحبه...[1]

تكرّر صوت الصّاد سبع مرّات في ثلاثة أسطر، وجاء صدى مترددا للصّاد في "صرخت"، وهذا الصّوت صوت صفيري مهموس احتكاكي مفخّم[2]، وكلّ صفة من هذه الصفات خدمت السياق بشيء؛ فالصّفيرية منحته قيمة سمعية أعلى تتناسب مع الصراخ وجوّ الموت، والاحتكاكية تتناسب مع استمرار الصّراخ، واستمرار فعل العصفورين، والتفخيم هوّل الموقف؛ إذ إنّه موقف موت وألم، لكنّ الهمس أظهر الضعف النفسيّ في السياق؛ لأن الصراخ، والعصافير والوقوع في الصّيد، والدّفن كلّها إشارات للضعف، لا يُقوى معها على فعل شيء.

أمّا الشّين فتؤدي وظيفة مغايرة في السياقات الشّعريّة كما في هذين السّطرين:

- من أجله كبرت فجأة.. وشاب شعريَ الخشن[3]
- وتناثرت الشمس شظايا في الكونِ..[4]

تتميز الشين عن بقية الأصوات بصفة خاصة هي "التفشّي"[5]؛ لأن الهواء يتفشّى وينتشر داخل غار الفم أثناء النطق بهذا الصّوت، وهذه الصّفة تخدم الدّلالات السياقية؛ ففي "شاب شعري الخشن" يجد المتلقّي أن الشيب حصل فجأة، وانتشر متفشّيا في جميع رأسه، وخدم هذه الدلالة تكرار الشين ثلاث مرّات متتالية؛ للدلالة على سرعة الانتشار، وعمومه جميع الرأس.

أمّا في "تناثرت الشّمس شظايا"، فصوت الشين المتفشي في العبارة يوازي صورة تناثر الشظايا هنا وهناك.

ولتكرار الأصوات الصفيرية مجتمعة مغزى فنّيّ، كما في:

"زيد الياسين"
مسكونا بالزّعتر والمأساة
مسكونا بعصافير الدّم..
. . . .
"زيد الياسين"
مسكونا برموز الطمي..
وستر القمباز[6]

تردّدت الأصوات (ز، س، ص) وتشترك هذه الأصوات في كونها احتكاكية صفيرية؛ لذا أحدثت تنوعا إيقاعيا مع الأصوات الأخرى، وأبرزت ألفاظا معينة أكثر من غيرها: (زيد، ياسين، مسكونا،

---
(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 86.
(2) انظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، 134.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 53.
(4) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 58.
(5) التفشّي هو: انتشار الهواء في الفمّ عند النطق بالشين، وجعل بعضهم التفشّي لغيرها، مثل: الفاء، والثاء، والصّاد والضّاد، والسين، والرّاء، لكنّ الانتشار في الشين أكثر. (انظر: زيدان العقرباوي، المرشد في علم التجويد، 164).
(6) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 25.

الزعتر، المأساة، رموز، ستر، القمباز) وهي ألفاظ أدّت وظيفة فنّيّة مهمة في القصيدة، وافتتاح هذه القصيدة بهذا المستوى الصّوتي يتناسب مع عنوانها "أعراس" القائم على التموّجات الإيقاعية، ويتناسب مع موضوعها؛ إذ مهّد الشّاعر له برنّة صوتيّة احتكاكية، وكأنّ هذه الأصوات أجراس تدقّ للتنبّه لشيء خطير مهمّ، فالجَرْس الصّوتي يوقظ الأسماع لمعرفة حكاية زيد الياسين.

ثانياً: المقطع الصّوتي:

هناك خمسة أنواع للمقاطع الصّوتيّة العربيّة الشائعة:(1)

الأول: المقطع القصير: يتكون من صوت ساكن (صامت) + صائت قصير (حركة قصيرة) ورمزه: (ص ح) مثل: مَ.

الثاني: المقطع المتوسّط: يتكون من صامت + صائت طويل (حركة طويلة) ورمزه: (ص ح ح) مثل: ما.

الثالث: المتوسّط أيضا: يتكون من صامت + صائت قصير + صامت ورمزه: (ص ح ص) مثل: مَنْ.

الرابع: المقطع الطويل: صامت + صائت طويل + صامت ورمزه: (ص ح ح ص) مثل: بَابْ.

الخامس: المقطع الطويل أيضا: صامت + صائت قصير + صامت + صامت ورمزه: (ص ح ص ص) مثل: مَجْدْ.

والمقطع المنتهي بصائت (حركة) يسمى مقطعا مفتوحا، أمّا المنتهي بصامت (صوت ساكن) فيسمّى مقطعا مغلقا.

"والمقاطع الثلاثة الأولى هي الأكثر شيوعا في الشعر العربيّ لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسيّة، على حين أنّ المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالات الشعورية والتنفسيّة إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام، ومن ثمّ تتوافق مع الآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفيريّ طويل يقتضي الوقف بعدها"(2). ومثال ذلك في شعر وليد سَيْف:

أمال رأسه الوديع فوق صخرة ونامْ

ورفّ فوق جرحه اللّوزيّ طائرا حمامْ!(3)

المقطع الأخير هو (نام) (ص ح ح ص) و(مَامْ) (ص ح ح ص)، وهما مقطعان طويلان: (صامت + صائت طويل + صامت) مغلقان، وهذان المقطعان يتناسبان مع حالة الشّاعر الشعورية؛ فهو في موقف يحبس فيه الآهات بعد أن يمدّها مدّا طويلا يناسب الموقف الحزين، ثمّ يقف حتى يستعيد نفسه ويواصل التأوّه. وطول المقطع هنا يتّصل بطول النوم "الموت" ويتّصل بطول الحزن بعد فراقه، فمنح السياق طولا دلاليّا.

أمّا الصّامت السّاكن فأضفى على جو الموت سكونا وخشوعا، ووضع نهاية لانطلاق الحياة، وبذلك افتتحت هذه المرثية، ولاءم الشّاعر بين الاستهلال الصّوتي والمضمون العام في بقية القصيدة.

---

(1) انظر: هنري اليسوعي، العربيّة الفصحى – نحو بناء لغوي جديد، تعريب وتحقيق: عبد الصبور شاهين، 42 – 45، وكريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيّات الحديثة، 153-156.

(2) مراد مبروك، من الصّوت إلى النّص – نحو نسق منهجيّ لدراسة النصّ الشعريّ، 53.

(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 68.

ويؤدّي المقطع الطويل المغلق فاعليّة أخرى في السّياق كما في:

لن ينفع التّذكار أن يردّنا لشيئنا البعيدْ

وأن يلمّ عن يد المساء وجهك العنيدْ(1)

انتهى السطران الشّعريان بالمقطعين الطويلين (عيد) (ص ح ح ص) و(نيد) (ص ح ح ص). وقد أدّيا وظيفة فنيّة؛ لأن الصائت الطويل منحهما امتدادا إلى مالا نهاية، لكن سرعان ما صُدم هذا الانفتاح بالصّامت الساكن (دْ)، وهذا يتناسب مع آمال الشّاعر، وذكرياته التي لا نهاية لها، لكنّها تصدَم بالبعد والصّمت والموت والغربة، فتُحدّ بإطار من الصعب كسره، ومثلها:

الليل ثقيل يا خالة والدّرب طويلْ(2).

انتهى السّطر بـ: (ويل) (ص ح ح ص)، وطول هذا المقطع يناسب طول الليل، وانتهاؤه بصامت يتناسب مع ثقل الحركة في هذا الوقت، وسكونها في الدّرب، والسكون يعني التوقّف عن المسير أمام هذا الظّلام والثقل الطويل.

وتؤدّي المقاطع الأخرى المفتوحة وظائف جديدة، كما في:

كان حبيبي في تلك الساعةِ

يشبه وجه الوطنِ..

حين امتدّت من كلّ جهات الدّنيا

.. أذرع خضرة

تترقّب يقظتيَ الأخرى

.. بين يديها(3)

انتهت هذه الأسطر بالمقاطع الآتية:

السَّاعةِ (ـةِ) **(ص ح)**

الوطن (نِ) **(ص ح)**

الدنيا (يا) **(ص ح ح)**

الأخرى (رى) **(ص ح ح)**

يديها (ها) **(ص ح ح)**

فالأسطر تنتهي بمقاطع مفتوحة، وهذا الانفتاح الصّوتي يتناسب مع انفتاح عاطفي مع خضرة، انفتاح للأمل والحياة والحبّ؛ فالسياق ذو فاعلية فرحة نامية، فيها تطلّع جميل للمستقبل؛ لذا لم يشأ الشّاعر أن يغلق هذا الفرح المتنامي، بل جعله مفتوحا أملا في انفتاح الحياة. لكنّ الغالب في مقاطع وليد سَيْف هي المقاطع المغلقة، وهذا يتناسب وحالته الشعورية، ونفسيّته الحزينة.

ومن المواضع التي انتهت بمقاطع متوسّطة قوله:

ما كان فجأةً..

أن يورق الحجر

وينزل القمَرْ

إلى السّطوح حافيا.. ليوقد المطرْ(4)

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 131-132.

(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 100.

(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 85.

(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 121.

(جَرْ) (ص ح ص) (مَرْ) (ص ح ص) (طرْ) (ص ح ص): مقاطع متوسّطة تتناسب مع إيراق الشجر، ونزول القمر، وإيقاد المطر، ورغم أنّ السياق يشير إلى الفجأة والسّرعة في هذه الأفعال، إلا أن حقيقة الفعل لا يناسبه المقطع القصير؛ لأن الإيراق والنزول والإيقاد رغم فجأتها تحتاج إلى وقت، ولو كان قصيرا جدا، لكنّ هذا الوقت يبدو سريعا مقارنة مع الوقت الأصلي الذي يستغرقه إيراق الشجر مثلا؛ لذا جاء الصّوت متوسطا بين القصر الذي لا يحتمل فعلا، وبين الطول الذي يستغرق وقتا لا يريده الشّاعر.

وتنتهي بعض الأسطر بالمقاطع القصيرة؛ لتعبّر عن حركة موسيقية خاصّة، وحالة نفسيّة معينة، مثل:

المطرُ وراء الشّباكِ..
على الشباك دماء تقطرُ..
ترسم خارطةً للوطنِ
الضوء البارد يتأرجح في الغرفةِ..[1]

ابتدأت القصيدة بهذه الحركة الصّوتية: كِ (ص ح) / رُ (ص ح) / نِ (ص ح) / ـةِ (ص ح) فالأسطر تناسبت في نهايتها: ص ح / ص ح / ص ح / ص ح/، وهذه مقاطع قصيرة تتناسب مع سرعة تتابع الحركة في السّياق: ترسمُ، يتأرجح، تقطر، تسطع، تحتضر، ملتهب، فهذه الأشياء تتتابع في آن معا، وجاء المقطع منفتحا ليمنح السّياق انفتاحا واستمرارية، هذه الاستمرارية بقيت إلى نهاية الدّيوان.

ثالثاً: التكرار المقطعي:

هذا التكرار هو تكرار مقطع أو أكثر في الكلمة الواحدة أو في الكلمات المتتالية، ومن أمثلة ذلك:

هدهدني ، أدندن ، رفرف، وغيرها.

في (هدهدني) تكرر المقطع الصّوتي (هَدْ) (ص ح ص) وهذا المقطع يحمل معنى حركة الهدهدة؛ فالهاء المهموسة الاحتكاكية تتناسب مع حركة اليد الخفيفة لحظة الارتفاع أثناء الهدهدة، والدّال الانفجاريّة السّاكنة تتناسب مع التقاء اليد بالمُهَدْهَد، وسكونها عند وقوعها بخفّة، وهذه العملية لا تحصل مرّة واحدة؛ لذا عبّر المقطع المتردد عن تكرارها، وانتهاء اللفظة بـ (ني) (ص ح ح) مقطع متوسّط مفتوح أفاد الانفتاح فيه خصوصيّة للشاعر؛ إذ إنّه محتاج لانفتاح الهدهدة، وتكرّرها، واستمرارها في جوّ يفتقد فيه الحنان والدّفء.

وفي (دندن) تكرّر (دَنْ) (ص ح ص) (دَنْ) (ص ح ص) وهو ترداد صوتي يتناسب مع ترداد صوت الغناء، وتناسب صفات الدال والنون الصّوتية ذلك؛ إذ هما صوتان مجهوران؛ فالجهر يتناسب مع الغناء، يضاف لذلك أن النون حرف أنفي خيشومي، وهذه الصفة تمنحه غنّة جميلة تزيد تجميل صوت (الدّندنة).

وفي (رفرف) تكرّرت (رف) (ص ح ص) (رَفْ) (ص ح ص)، وتكرار المقطع يدل على أن هذه الكلمة تحمل معنى التكرار، وهذا شأن (رَفْرَف)؛ إذ إنّ حركة الجناحين في هذا الفعل تتكرّر، وفصلت الفاء الاحتكاكية بين كلّ رفة؛ فالرّاء تشير إلى ارتفاع الجناحين، وحركتهما في الهواء، والفاء

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 5.

تشير إلى عودة الجناحين إلى جسم الطائر في مدّة وجيزة لا تصل إلى الانغلاق التّام؛ لذا ناسب هذه العملية الصّوت الاحتكاكي لا الانفجاري. هذا كلّه فضلا عن القيمة الإيقاعيّة.

رابعاً: صوت اللّفظة:

قد تؤدي اللفظة بصوتها معنى خاصّا، وكذلك حركة الأفعال وديناميّتها في القصيدة قد توازي حركة اللاّشعور، وانفعالات النّفس.

ومن الألفاظ التي خدمت المعنى من خلال أصوات حروفها (يئزّ) في:

"الغول" قادمٌ .. يئزّ حلقه بنار[1]

فالقوّة اللفظية في يئزّ، والصّوت الحنجري الانفجاري "الهمزة" مع المجهور الاحتكاكي الصفيريّ (الزاي) دلّ على المعنى الذي تحمله هذه اللفظة؛ فهي تحمل معنى خروج النار، والصّوت، وقوّة الاندفاع، وهذه المعاني تتناسب مع تركيبة أحرف هذه اللفظة، وأضاف حرف المضارعة معنى الحضور أو الاستمرارية.

أمّا لفظة (تفتّح) في:

وفجأة.. تفتّح المساء عن يديك يا مدينتي[2]

فتتكوّن من (التاء الانفجارية، والفاء الاحتكاكية، والتاء الانفجارية، والحاء الاحتكاكية) وهذه مجتمعة صوّرت حركة التفتّح، وهي أحرف مهموسة، تناسب حركة الفعل الإيقاعية الفعلية أثناء التفتّح.

وفي قوله:

.. وانغرزت في دمي الخوذة الحاقدة[3]

دلّ صوت الفعل "انغرز" على معناه؛ إذ إن الانغراز فيه تعمّق وألم، فحمل معنى العمق صوت الغين الطبقي الداخل نحو الحلق.

أمّا (هَوَتْ) في:

لعلّ أن يكون نجمة هَوَتْ..[4]

فدلّت على معنى السقوط السريع من أعلى، والارتطام بالأرض، فالتاء الساكنة الانفجارية تحمل صوت الالتصاق هذا الذي يحدث عملية انغلاق تامّ بينه وبين الأرض كصوت اللّطمة.

والفعل "يتوالد" في:

يتوالد كلّ صباح ومساء[5]

على وزن يتفاعل؛ فهو يحمل معنى الاستمرارية والكثرة؛ لذا تبعها كلّ صباح ومساء، وياء المضارعة منحته استمرارية المستقبل.

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 45.
(2) نفسه، 119.
(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 74.
(4) نفسه، 93.
(5) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 131.

3- التكـــــرار:

التكرار: دلالة اللّفظ على المعنى مردّداً[1]؛ أو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة مـن العمل الفنّي[2].

وأصبح بنية أسلوبيّة مهمّة في الشعر الحديث على الرغم من أنّه كان معروفا عند العـرب، ولا عجب في ذلك فالتكرار قانون من قوانين الفنون التي منها الشعر، وله منها مكانه إذا أصاب موقعـه[3]، فهو ليس تلاعبا عبثيّا بالألفاظ والعبارات؛ فهو يخدم وظيفة نصّيّة ونفسيّة. و"يعدّ الباعث النفسيّ من أهـم العوامل المسبّبة للتكرار"[4]، ذلك أنّ في مكامن النّفس استجابات مختلفة للأشياء الخارجية، فـإذا ألحّـت هذه الأشياء أو الأفكار على الشّاعر فإنّها تتردّد في لاوعيه تردّدا ينعكس أثره على صفحة فنّه؛ "فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشّاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يـسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها..."[5]، فإعادة اللّفظ فـي الـشعر باعثهـا عمـق الإحساس، وصدق الشعور؛ فالشّاعر يحس بقصور اللّفظ الأول عن أداء ما يعتمل في نفسه، فيعيده لعلّـه يبلغ بكثافة العبارة التعبير عن كثافة الشعور[6]، لكن يجب أن يكون المُكرَّر وثيق الارتباط بالمعنى، وإلاّ كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها[7].

فالتكرار خاصيّة لغويّة لكنّها تتحوّل عبر النسق العلائقي في الـسياق الـشّعري إلـى عاطفـة مشحونة بالإيحاء والتوتر، تؤدّي وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص[8]، فضلا عن مساهمته فـي تمتـين وحدته العضوية. وهناك علاقة وثيقة بين التكرار والحركة الإيقاعية في القصيدة، فهو "يـشكلّ اللاّزمـة الموسيقية ويخلق جوّا خاصّا"[9]، إذ إنّ النقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمـسات عاطفيـة، يفرّغها إيقاع المفردات المكرّرة بشكل تصحبه الدّهشة والمفاجأة، وعلى هذا الأساس فتكـرار النغمـات والوقفات الإيقاعية يثير في النّفس البهجة والارتياح إذا كانت هادئة، ويوثّبها ويحفّزها إذا كانـت قويـة صارخة[10].

ويرى بعض الباحثين، أنّ التكرار محاولة لتعويض القصيدة جزءا من الإيقاع الذي فقدته حـين تخلّت عن وحدة البيت والقافية[11]. وأيّا كان الأمر، فهذا كلّه يدلّل على أهمية التكرار في القصيدة حـين تكتسب بفضله "طاقات إيحائيّة من تلك الطاقات التي تحملها اللّغة الشّعريّة نفسها"[12].

والتكرار في شعر وليد سَيْف ظاهرة بارزة توحي بجوّ انفعاليّ وإيقاعيّ، وتثير المتلقِّي، وتمنحه توترا كافيا لبلوغ المرام الذي قصده الشّاعر؛ لأنّ في التكرار شحنة إيحائية لا تؤديها اللّغة دون إعـادة،

---

(1) انظر: ابن الأثير، المثل السّائر، 137/2.
(2) انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، 117.
(3) انظر: عزّ الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، 291.
(4) فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، 33.
(5) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 276-277.
(6) انظر: عيسى العاكوب، العاطفة والإبداع الشّعري، 206.
(7) انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 264.
(8) انظر: فتحي أبو مراد، أمل دنقل – دراسة أسلوبيّة، 111.
(9) نبيه القاسم، الحركة الشّعريّة الفلسطينيّة في بلادنا، 202.
(10) إيمان الكيلاني، دراسة أسلوبيّة لشعر بدر شاكر السيّاب، ص 301، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردنّ، 1997م.
(11) انظر: أحمد بسّام ساعي، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، 225.
(12) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبيّة، مجلّة: مؤتة للبحوث، م5، ع1، 1990م، ص163.

وفيه إلحاح مستمرّ قد يخاطب الشّاعر به نفسه أو الآخرين، هذا الإلحاح يرافق وليد سَيْف منذ الومضة الشّعريّة الأولى، ولا يكاد يفارقه في جميع قصائده؛ لأنّه أصبح جزءاً من شخصيته.

وتجلّى التكرار في شعره بأكثر من أسلوب: تكرار حرف، تكرار لفظة، تكرار تركيب، تكرار جملة.

تكرار الحرف:

شاع في شعر وليد سَيْف هذا اللّون من التكرار مثل: تكرار حروف الجرّ، النّصب، الاستفهام، الشرط...، ورغم تواضع مدلول الحرف المفرد إلاّ أنّه يزيد من فاعلية النّص بالتكرار. من ذلك تكرار (لو) الشرطية في:

لو كفي تلمس كفّك

لو أحسو عن وجهك ماء الورد[1]

وهذا الحرف كرّر خمس مرّات في القصيدة ذاتها، "ولو" حرف شرط غير جازم يفيد الامتناع، ويحمل معنى التمنّي؛ فالشّاعر لديه أحلام كثيرة يودّ لو يحقّق منها شيئا، ففعّل هذا المعنى بتكرار ذلك الحرف.

وهناك التكرار الثلاثي للحرف، مثل:

يا صاحبي وليد

ما زلت قادرا على الحلم

أن ألتقي عيون أمّي القديمة

أن أجدل الصّفاء كلْمتين فوق وجهها

أن أمسح الخدّين بالنعناع..[2]

تأتي فاعلية السّياق من اقتران "أن" مع الفعل المضارع؛ لتفيد المستقبل، وهي إفادة تحمل معنى الاستمرارية أيضا؛ فالتكرار حمل معنى القدرة التّامّة على الفعل، فهناك أشياء كثيرة بوسعه فعلها مستقبلاً.

وقد وصل تكرار الحرف ثماني عشرة مرّة في:

– يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ..

يا سود.. ويا بيض.. ويا صفر.. ويا حمر.. ويا زرقُ

ويا ضوء ويا ظلّ[3]

فـ(يا) حملت وظيفة فنّيّة؛ لأنّها نداء للبعيد أو للتنبيه، ومناداة العالم وأناسه بها تدلّ على بعد العالم عن الفلسطينيّ، وغفلته عن قضيته، وتكرارها يضاعف مسافات البعد، وما دام العالم غافلا فإنّ مرّة واحدة لا تكفي لإيقاظه، فأطال في تكرار حرف النداء، ولم يبلغ نهايته؛ لأنّه موقن أن العالم لن يستجيب ولو ناداه مئة مرّة، ثمّ استعمل حرف العطف "الواو" مكرّراً مع ألوان الأجناس، مع أنّه لم يستعمله سابقا مع العالم؛ لأنّ العالم المكرّر يعيد نفسه، فهو عالم واحد لا يحتاج إلى جامع بينه، لكنّ الأجناس كثيرة

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 20.
(2) نفسه، 71.
(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 36.

ومتنوّعة فجمع بينها بالواو، وأكّد الجمع بالتكرار؛ ليدل على أنّ الجميع منادى. وفي هذا التكــرار إيقــاظ لوعي المخاطبين، فهم غير نابهين؛ لذا يحتاجون إلى أداة لغويّة تطرق آذانهم مرّاتٍ عساهم ينتبهون.

وتكرار الحرف يمنح السياق إيقاعا وحركة إذا ألّف على نحو مخصوص كما في:

تَ تَمْ تَمْ تَمْ(1)

فهذه الأحرف تعطي معا نغمة، وترددها بصوت متناسق يوقظ الأذن لسماعها؛ لتستيقظ بعد ذلك للبحث عن مغزاها المرتبط بطقس أفريقي.

تكرار اللّفظة:

تكون اللّفظة المكرّرة فعلا أو اسماً أو ضميراً.

ومن تكرار الأفعال قوله:

وأنا بكيت.. بكيتُ.. مِنْ سيفي الخشب(2)

فالتكرار عمّق صوت البكاء؛ ليمنح الجو الشّعري نشيجا خاصّا؛ لأنّه لم يكن عاديّا بل كان أليما، فتكرّرت اللاّزمة "بكيت" لتوحي بجوّ البكاء الذي يتردّد فيه.

وترك فراغا بين اللفظتين ليوحي بالتكرار مرّات ومرّات؛ أو ليوحي بتأوّه يفصل نوبات البكـــاء عن بعضها، ولو جاء الفعل مفردا لبدا البكاء عابرا سطحيا.

ومن تكرار الفعل قوله:

وصبايا النيل تطلّ
والقمر المهجور على الشرفات يطلّ
والصّوت يجيء.. يجيء.. يجيء..
كما يتدفّق في الدّنيا سيلُ(3)

الصّوت هنا يحمل معنى الثّورة، واقترن بـــ (يجيء) المكرّرة ثـــلاث مـــرّات؛ ليؤكّـــد مجـــيء الثورة، وقد تتابع الفعل في سطر واحد؛ ليوحي بتتابع الصّوت وتتابع المجيء، وكأنّه متدفق خلف بعضه بعضا، فرسم التكرار صورة المجيء، وامتداد الصّوت وقوّته.

و(يجيء) فعل إيجابيّ، لكنه مفقود في الواقع، فعكس الشّاعر أثر هذا الفعل النفسيّ حين مـــسك زمامه، وكأنّه كان في تلهّف له، فأخذ يردده بانفعال تلقائي استبشارا وابتهاجا. وجاء التكرار فـــي نهايـــة العبارة؛ ليدلّ على أن الصّوت مهما تأخر فلا بد أن يجيء نهاية الأمر.

تكرار الاسم: ومن تكرار الأسماء قوله:

تعبان أنا..
تغفو عيناي على سطح خناجر

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 171.
(2) نفسه، 99.
(3) وليد سَيْف، تغريبة بن فلسطين، 71.

تعبان أنا..

تغفو عيناي..

تعبان أنا..

.. تعبان...!

. . . .

. . . .

. . . .[1]

تكرّرت لفظة "تعبان" فعليا أربع مرّات، ونفسيّا انفتح تكرارها، ابتدأ سياق التكرار بتوضيح لحالة المتكلّم: "تغفو عيناي على سطح خناجر"، ثم أخذ الصّوت يتلاشي ويفتر شيئا فشيئا، فلم يردّد في المرّة الثانية "على سطح خناجر"، ثم ضعف الصّوت أكثر نتيجة لتضاعف التعب، فلم يستطع إتمام الكلام، بل أعاد تعبان لفاعليتها، ثم تلاشى الصّوت نهائيا، وانهار المتكلّم وسقط أرضا، لكنّ صدى "تعبان" بقي يتردّد في المكان، وتدلّ النقاط والبياض على هذا التردد المتكرّر. هذا إيحاء تردد اللفظة، لكن المدّ في وسطها يمنحها انتشارا واتساعا، ومدّها يمنح الصّوت المتردد أنيناً "آ.. آ.. آ.. آ.. آ.. ..." يشفّ عن التعب، والبؤس والصّراع النفسيّ.

وهناك تكرار يحمل معنى آخر في:

وانتشـــر العسكر

من كلّ مكـــان جـــاء العسكر

فتناسلت الصحراء العربيّة تحت بساطير العسكر[2]

فهذا التكرار دلّ على تكرار انتشار العسكر في كلّ مكان، وسرعة ظهورهم، فهم على طول الخط المستقيم، الذي يشكّله تكرار اللّفظة في آخر الجمل، واقتران اللفظة المتكررة بألفاظ أخرى: انتشر، من كلّ مكان، جاء، تناسلت، الصحراء العربيّة، بساطير، يزيد من فاعليتها ويلفت الانتباه إلى الواقع المرير، والحياة المحاصَرة، والإنسان المطارد.

ولتكرار الأسماء وقع خاصّ في قوله:

اسمي زَيْدٌ..... زَيْدٌ

وأبي يدعى ياسين..... ياسين

وأنا رجل ريفيٌّ مقهور..

من أرض فلسطينَ.. فلسطينَ.. فلسطينَ..

فلسطينْ[3]

جاء الإخبار عن هذا الاسم سابقا دون تكرار: **اسمي** "**زيد**" **وأبي** "**يدعى ياسين**"[4]، فكان عاديا هادئا لكن السياق الجديد يحمل دلالة الانفجار والقهر بهذا التكرار؛ فهو في غرفة تحقيق، رغم اعترافه

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 40.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 112.
(3) نفسه، 37.
(4) نفسه، 19.

باسمه وأصله إلا أن التحقيق والتعذيب مستمر، فجاء الصّوت مدويا مكررا في أنحاء الغرفة؛ ليطرق الآذان المغلّقة سواء أكانت آذان المحققين والسّجانين، أم آذان العالم الخارجي، فتداعى الصّوت مجلجلا لا إراديا؛ ليصل أبعد مسافة يمكن الوصول إليها، وفي هذا الصّوت نبرة خاصة، تزيد من فاعليّته؛ فالياء المديّة في ياسين، وفلسطين، مقطع نبري يظهر الصّوت بجلاء، والياء حرف مفتوح، ممّا يزيد من انفتاح الصّوت وارتفاعه وانتشاره.

التراكيب والجُمَل:

يكرّر وليد سَيْف مجموعة من التراكيب، مثل: تركيب النّداء، والإضافة، وأشباه الجمل.

جاء تركيب النداء المكرر في أكثر من موضع، سبق الإشارة إلى حرف النداء، وهذا مثال آخر على التركيب كاملا:

أين.. عد.. يا واحدي

يا واحدي.. يا واحدي..(1)

السياق سياق إلحاح للانثناء عن السّفر، ولمّا لم ينفع النداء مرّة قبل هذه في القصيدة، توترت الأمّ، وأصيبت بصراع داخلي عنيف؛ لأنّها شعرت أن ابنها لن يستجيب، فانثالت عليها النداءات إلحاحا من أجل توقيفه، ولفتا للانتباه، ولم تدعُ ابنها باسمه، بل بـ"واحدي"، وفي هذا المنادى المتكرر طاقة لفظية ومعنويّة ونفسيّة؛ فهي حزينة؛ لأنّها لا تملك غيره، وهي شديدة الحزن لأنّه سيغادرها، وهي متأزمة لأنّه لا يعبأ بندائها، وهذا وذاك يشرك المتلقِّي في التأثر بالموقف؛ إذ يتصور مدى وقع السفر على الأم في هذه الحالة، فالتكرار شفَّ عن ردة فعل الأم وانفعالها، وتوسّلها اللانهائي. ثم انقطع الصّوت المتردد في الأرجاء بنقطتين؛ ليدل على عدم الجدوى حين أدار وجهه ومضى، وبقي النداء صدى متردّدا.

ويكرّر الشّاعر تركيب الإضافة مثل:

مات وفي شدقيه رمال الصحراءِ..

وفي كفّيه رمال الصحراءِ...

وفي عينيه رمال الصحراءِ...

وفي أذنيه رمال الصحراء العربيّة(2)

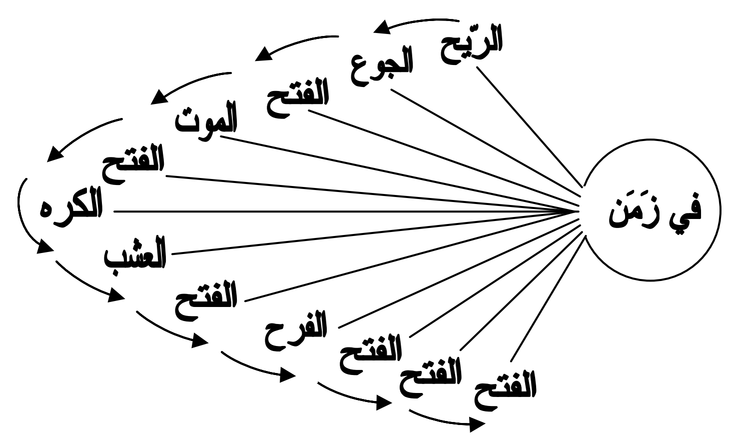
هذا المهاجر يجوب الصحراء باتجاه المدن النفطية، لكنّه يموت في الصحراء، فتكرّرت (رمال الصحراء) –قرينة العدمية، واللاجدوى، والموت– وقد ملأت شدقيه، وكفيه وعينيه، وأذنيه، وفي هذا التكرار تأكيد لخيبة الآمال التي يلقاها المغترب وهو يجوب الدول العربيّة فلا يجني منها إلا الموت، وفيه تعريض صريح حين يموت الفلسطينيّ عطشا وجوعا في عرض الصحراء العربيّة، وتغلق دونه المعابر، فتكرار "رمال الصحراء" زاد فاعلية السياق، وحرك حس المتلقِّي للتعاطف مع هذا المغترب، وكذلك عمّق

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 52.

(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 76.

المعنى؛ لأنّه أشاع جوّا من الضيق والقهر، وعدم القدرة على الاحتمال وسط الحرارة القاتلة، والزوابع الرملية، والهواء الحميم، وكانت المفارقة حين عاد مالئا جسده رملا بدلا من أن يملأ كيسه نقودا.

وتتكرّر أشباه الجمل على نحو خاص في قصيدة "**تقاسيم في زمن الفتح**"[1]، فقد تكرّرت اللاّزمة "في زمن" خمس عشرة مرّة، لكن السياق لم يكتسب الطاقة التعبيرية من هذا التكرار فحسب، بل كذلك من المضاف إلى زمن؛ فالمضافات تغيّرت، وتغيّرها حمل مدلولات خاصة، يمكن بيانها على النحو:



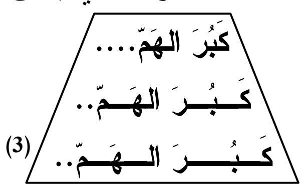
ابتدأت اللازمة بالريح، وانتهت بالفتح، لكنّها اختلطت بمتغيرات كثيرة عبر طريق سيرها: الجوع، الموت، الكره، العشب، الفرح، وهذه المتغيرات تتصل بزمن الفتح، فهذا الزمن يتحقق بعد مصارعة الأهوال، فهو مرتبط أولا بالريح والريح هي الثورة، فلا فتح بلا ثورة، ثم لا بد من المعاناة، فأورد الجوع، وهنا قد يتحقق فتح، لكنه ليس النهائي؛ لذا لا بد من الموت، ومضاعفة التضحيات التي تقود أيضا إلى فتح، ولا بد أن تشوب الطريق المكاره، والصعاب، وهنا يتحقق الوصول إلى العشب، إلى الأرض، ثم يتوالى الفتح، فيحدث الفرح الذي يعقبه سلسلة من الفتوح تتوّج بالانتصار. هذا خط السير نحو الفتح، تختلط فيه الأضداد، لكنه ينتهي النهاية المأمولة.

أمّا تكرار الجمل فجاء في مواضع كثيرة، سواء أكانت جملا فعلية أم اسمية. فمن الجمل الاسمية المتكررة:

عيناكِ عشّكَ الأمين
عيناكِ عشّكَ الأمين[2]

فبتكرار هذه الجملة حصل تأكيد المعنى، وإشاعة الأمان والسكينة والألفة.

لكنّ الجمل الفعلية كان تكرارها أكثر، وحملت مدلولات أعمق؛ فقد يوحي تكرارها بالتنامي والزيادة لارتباطها بفعل، مثل قوله الذي يمكن تشكيله على النحو:



---
(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 143.
(2) نفسه، 54.
(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 98،99.

"فكبر الهمّ" دون تكرار لا تؤدي الفاعليّة التي يؤدّيها التكرار، فتكرار "كبر" يوحي بالارتفاع والضخامة، وإسناد الهَمّ إليها يضخّم العبارة؛ لأن "كبر الهمّ" في بعدها النفسيّ لا تساوي مثلا: "كبر الحلم" أو "كبر الأمل".. فالجملة الأولى شديدة الوقع، مزعجة الجرس، ولو اكتفى بذكرها مرّة واحدة ما أوحت بهذا التنامي، وما شكّلت تشكل هرميّة تدل على تضخم المعنى وامتداده.

وهناك تكرار آخر، له خصوصيّة في:

كان الخوف البارد يتسرّب من شقّ البابِ..
وينفذ عبر الجلد، وكانت سعديّة
تدعو الله، وتدعو الله، وتدعو الله(1)

فجملة "تدعو الله" تكرّرت ثلاث مرّات متتالية، وهذا التكرار يتضمن الإلحاح، والجدّ في الدعاء، وخصّ الدعاء بثلاث استنادا إلى الأثر؛ إذ إنّ من آداب الدعاء تكراره ثلاث مرّات؛ فالشّاعر يقيم فاعلية فنّيّة من هذا التكرار، لكنه لا يغفل المأثور الديني في هذا السياق، ففي اللحظة الحرجة، والحصار العنيف، والقتل والموت، لا حول للمرء إلا أن يلوذ إلى الله تعالى.

ويثير وليد سَيْف أسئلة خاصّة، لكنه يعمد إلى تكرارها لتؤدي مقصدا، من ذلك تكرار سؤال: **(هل أحكي قصّة إبريق الزيت؟) في قصيدة "حكاية إبريق الزيت"**(2)، الذي تكرّر اثنتي عشرة مرّة، وهو سؤال بدأت به القصيدة، وانتهت به كذلك، فالحكاية تبدأ بسؤال، وتُعرض بسؤال، وتنتهي بسؤال قائم لا يجد حلا، وهذا انعكاس لما في فكر الشّاعر من رؤى حول العالم، فالسّؤال يدغدغ الفكر، ويوهم بوجود قصّة، لكنّ النتيجة لا شيء، والإجابات تظل معلّقة. والشّاعر يربط بين تلك الحكاية القائمة على سؤال، وبين سؤال مواز يعتمل في خلده، سؤال موجّه للعالم، يبحث فيه عن إجابة، عن نتيجة وحلّ، لكنه يبوء في كلّ مرّة بالفشل، فالعالم عاجز عن الإجابة أو الحلّ.

ويقيم أسئلة من نوع آخر في سياقات أخرى، مثل السؤال الذي أطلقته الأم بعد فراق ابنها، وبقي محلّقا في الآفاق، معلّقا بين السماء والأرض إلى الآن:

"إذا مضيتَ يا حبيبُ..
هل تعود لي غدا؟؟!!"(3)

وتكرر هذا السؤال مرتين حاملا شحنة إيحائية حزينة، وهو سؤال حائر فيه دافعية للعودة حين يصدر عن الأم، ويتشكل على هذا النحو مازجا بين الشّرطيّة والاستفهام فكأنّها تقول: إذا مضيت فعد إليّ، لكن جواب الشرط بقي استفهاما، يتردد على شفتيها وفي أذن ابنها؛ لأنّه كان آخر كلام بينهما؛ لذا لا يزال قائما في ذهن الأم وذهن الابن، وصار صدى مترددا يملأ المدى، بعد ما حصل السّفر وامتنعت العودة، فتحقّق الشرط، وبقي الجواب سؤالا مبعثرا في القصيدة؛ ليزيد تبعثره في النّفس، وانتشار صداه في الكون.

من هنا لم يجئ التكرار حشوا دون فائدة، بل أدّى غرضا معنويا، ووظيفة نفسيّة، وزاد من فاعلية السياق وتأثيره، مبرزا براعة فنّيّة، وحسّا وحذقا، وكاشفا عن مكامن اللاوعي الإنساني الذي يتجاوب مع هذا التكرار تجاوبا موازيا لتجاوب المبدع معه في لحظة الإبداع.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 114.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 9.
(3) نفسه، 52، 56.

4- لُغَة اليَوميّ والمألوف:

وليد سَيْف ليس شاعرا شعبيا، ففصاحة لغته تنمّ عن شخصيّة ذكية في التعامل مع اللّغة العربيّــة وتركيبها، واختيار ألفاظها، لكنه كان يعمد إلى تحلية لغته بلفظة أو عبارة عاميّة، لا لأنّــه عــاجز عــن الإتيان بما يقابلها من الفصيح، إنما هناك مغزى معين وراء ذلك.

والشّاعر يحاول الاقتراب من لغة النّاس اليومية؛ "ليضفي جو الواقع على كلامه خاصة إذا كان يروي قصّة، ولأن في الكلمة العاميّة الإيحاء الخاصّ الذي لا يمكن أن تؤديه الكلمة الفــصحى"[1]. هــذا الإيحاء يكمن في وقع الكلمة العاميّة على السامع، والخلفية الثقافية والفكرية المتصلة بها، وربما ارتبطت العبارة العاميّة بقصة أو حادثة، أو أي وضع آخر، وصارت في العرف الشعبي تحمل معنى لا يؤدّيــه الفصيح بحال من الأحوال؛ من هنا فإن "تفصيح العاميّات يعطي دلالة روحية، وتمتلــك هــذه الأفعــال [العاميّة] حيوية صوتية عالية، يستمتع بها الجمهور"[2].

ولعل اتجاه الشعراء المعاصرين إلى معجم اللهجة العاميّة للإفادة منــه يعــود إلــى طمــوحهم "لمعالجة قضايا الإنسان، وتفصيلات حياته اليومية بما يوحي بأن بعض الكلمات أو الاستخدامات العاميّة يمكن أن تكون فاعلة ضمن نسيج شعري له لغته الخاصّة المكثفة"[3]. فالشعر الحديث "لا ينتمي إلى مــا هو ماضويّ متحجّر، ولا إلى ما هو مستقبلي لا محدود، إنّه يحيا في الحاضر في تفاعلات النّاس، وفــي علاقاتهم، وفي بناءات مفرداتهم اليوميّة"[4].

لكن هناك من يعارض دخول الألفاظ العاميّة إلى الشعر؛ لأن في ذلك تعقيدا جديــدا للقــصيدة، فالألفاظ العاميّة ليست مألوفة في جميع الأماكن، واستعمالها يكرّس المحلية، ويحدّ من انتشار الشعر، وإذا أصرّ الشّاعر على إبراز الروح الشعبية فلا بد أن يفسر الألفاظ أسفل الصفحة[5]. هذا الرأي قد يصحّ إذا كانت الألفاظ العاميّة مقحمة في النّص، ولا يستدعيها السياق الشّعري، والسياق النفــسيّ، أمّــا بالنــسبة لتكريس المحلية، فليس الأمر كذلك؛ لأن هذا التكريس يبدو أوضح في الشعر الشعبي، ليس في اســتعمال بعض الألفاظ التي تلح على الشّاعر، كذلك فإن الشّاعر لا يستطيع أن يتفلّت مــن المحليــة حتــى فــي مضامينه؛ لأن الشعر وليد بيئة، وانعكاس لحركة الإنسان في هذه البيئة، فأمر المحليــة –إن وجــد– لا يعيب الشعر؛ ألم يكن الجاهليّ محليا في شعره؟

كذلك فإن وجود أية لفظة عامية لا يقف حائلا دون فكّ رموز النّص؛ لأن السياق العامّ يدل على معناها، لكن إذا كان إدخال العاميّة مجرد تلاعب بالألفاظ فإنّها ستضيّع كثيرا من القيم الفنيّة والإيحائيــة، وسيبدو النّص متكلّفا ممجوجا.

فهل فعّلت العاميّة نصّ وليد سَيْف، وأكسبته قيما إيحائية، أم أنّها أفقدته الحيوية، وخلخلت قيمــه الجمالية؟

---

(1) نبيه القاسم، الحركة الشّعريّة الفلسطينيّة في بلادنا، 216.
(2) شاعريّة التاريخ والأمكنة – حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين المناصرة، 430.
(3) موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقّي، 112.
(4) ياسين النّصير، اليومي والمألوف في الشعر العربيّ المعاصر، مجلة: الأقلام، ع 11+12، 1987، ص 200.
(5) انظر: عبد الفتاح النجار، التجديد في الشعر الأردني 1950 – 1978م، 130.

اتجه الشّاعر في استعمال العاميّة أربعة اتجاهات: الأول: استعمال الألفاظ، والثاني: استعمال التعابير، والثالث: استعمال الأمثال، والرابع: إدخال الأغاني الشعبيّة. وسيؤجل الحديث عن الاتجاهين الأخيرين إلى موضوع التراث – إن شاء الله.

يكثر وليد سَيْف من استعمال الألفاظ العاميّة الفلسطينيّة، والألفاظ الدارجة على ألسنة النّاس، وهذا جدول يبين أهم الألفاظ غير الفصيحة التي تردّدت في شعره:

كلاب الحارة	عواف	الكرميد	الفشكات	الهكسوس	السيجارة	البوليس
بالغانم أهلا	يَمَّا	سِيدي	يا وردي	السكّة	السُّرة	تنك
شتل (محدثة)	القمرة	القمباز	الحرمة	فاردة	جمرك	كازينو
شيف الحال	الفخة	الحطّة	طابون	العلّيّة	يشرّش	الشبريّة
تقاصيد الشعّار	غمّازة	التبّانة	القبضاي	الشّطّة	الجيتار	الطبشور
انكسر الشّر	النّطّ	غدّارة	الزّوّادة	المحقان	السوّاح	الرّموش
ابن النورية	مطّري	بساطير	ميجنا	شكّال	إزفستيا	أمّ عيالي

هذه مجموعة من الألفاظ والتراكيب المحكيّة، أو غير العربيّة، وظّفها في قصائده، وفيما يأتي تحليل لأبعاد بعضها:

أدخل الشّاعر لفظة "الطّابون"، و"الطّابون" لفظة شعبية لها دلالاتها، فبها يرتبط جزء من حياة الإنسان الفلسطينيّ؛ لأنّه مرتبط بصناعة الخبز، وخبز "الطّابون" له نكهته وطعمه، وارتباطه بالحياة الفلسطينيّة وثيق:

وأنا أعشق خبز الصّبح من طابون أمّي[1]

وخبز الطّابون يرتبط بأبعاد الحياة الفلسطينيّة؛ فالفلسطينيّات اعتدن على الخبز في الطّابون صباحا، وخبز الطّابون الصباحي يملأ الجوّ رائحة زكية لا تزال تعبق في أنف الشّاعر، وجعلته يعشق هذا الخبز، ولا تسدّ مَسَدّ هذا اللفظ في تركيبه السياقي اللفظة الفصيحة "تنّور" لأن دلالتها الشعبية، وأثرها النفسيّ ليس واضحا في أذهان الفلسطينيّين؛ فالأولى تجاوزت الشعبي لتؤدي مدلولا وطنيا؛ فالطّابون جزء من الوطن، ومظهر أصيل من مظاهره، ووجوده امتداد للوجود الفلسطينيّ على هذه الأرض؛ لأنّه استمرار لحياة الأجداد. كذلك فالطّابون مرتبط بالأرض؛ لأن أكثر من يستخدمه هم الفلاحون، والفلاحون أقرب النّاس للأرض، فكأن عشق الشّاعر لخبز الطّابون عشق للوطن بكلّ معطياته، هذه الإيحاءات وغيرها لا تجلّيها إلاّ لفظة عامية لها وقعها ومدلولها.

وهناك ألفاظ عاميّة أخرى استعملها دليلا على الارتباط بالأرض في:

يشعل في قلبي المشدود إلى "باقة"
أسرار "السّكّة" و "التّبّانة"[2]

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 94.
[2] نفسه، 136.

فالشّاعر يربط السّكّة "والتبّانة" بباقة – الوطن. والسّكّة كانت جزءا من الأدوات الزّراعية الشعبية، وأسرار هذه الحديدة كثيرة؛ فهي تفتح التراب للأمطار والبذار، ومن ثمّ تمنح الأرض شيئا من الحياة، ونتيجتها الخير والعطاء والنماء؛ لذا ذكر "التبانة" بعدها نتيجة لها، فلولا الحراثة والبذار ما كان الحبّ والتبن، كذلك تربطه هاتان اللّفظتان بأيام الطفولة، والذكريات الماضية؛ فمدلول "السّكّة" هنا أعمق ممّا يتراءى ظاهريا، ولا يدل المحراث الآلي –مثلا– على هذا العمق؛ لأن "السّكّة" أداة يدوية يمسكها الحارث بأصابعه؛ ليداعب الأرض ويلاطفها؛ فيزداد ارتباطه بها حين يجبل ترابها بعرقه وألمه.

وقد يستعمل الشّاعر لفظة فصيحة لكنها دارجة على ألسنة العامة، وشيوعها هذا جعلها من لغة الاستعمال اليومي والمألوف، وقد فعّل الشّاعر بعضها لغرض، وأدّى استعماله للفعل الدّارج ديناميّة خاصّة، من ذلك استعماله الفعل الدّارج "إجري" رغم أنّ هذا الفعل فصيح، إلا أنّه يتردد على ألسنة العامة، واستعمله الشّاعر بصيغته المألوفة:

فاجري يا خضرة إجري...[1]

و"إجري" يحمل معنى السرعة القصوى، وتكراره يزيد هذه السرعة في الذهن، والخطاب جاء لخضرة من زيد الياسين، الذي كان في حالة خوف وتوتر، لذا أتى بلفظة لها دلالتها في مخزونه الذهني فوجد "إجري" تتردّد على لسانه، وهذا الفعل لا يؤدّي معناه بدقة أفعال مثل: "اذهبي، أسرعي، اركضي، روحي..."؛ لأنّ في "إجري" مدلولا نفسيّا يتصل بالخوف والاضطراب والقلق والتوتر، ويزيد هذا المعنى المستوى النّبري والتنغيميّ الذي يُؤَدَّى به الفعل: "إجْرِي ي ي".

أمّا قوله:

زوّدني فقراء المغرب بالدّعواتِ،
وبعض "الفشكات"[2]

فقد استخدم "الفشكة" وهي لفظة عاميّة، و"الفشكة" لا تساوي الرصاصة؛ "فالفشكة" في العرف الشعبي تدل على الرصاصة الضعيفة والضئيلة، وقوّتها لا تساوي قوّة الرصاصة، حتى إنّ صوت الأولى صوت ضعيف ضئيل حين ابتدأ بالفاء والشين، لكنّ الثّانية ابتدأت بالرّاء والصّاد القويّتين؛ فأظهر الصّوت قوتها المادية. والفشكة تنسجم مع فقراء المغرب الذين لا حيلة لهم؛ لذا قدموا ما لديهم.

أمّا لفظة "البسطار" فتحمل من القوة وشدة الوقع ما يؤذي الأذن في قوله:

كان "البسطارُ" الأسود يعلو في الجوّ... ويهوي..[3]

و"البسطار" معروف في عرف النّاس بضخامته، واحتوائه على جزء معدني في تركيبته، وارتفاعه وسقوطه على الجسد يكشف عن مدى الألم الذي يتلقّاه المضروب! وهذه اللفظة لا يؤدّي مدلولها اللفظ الفصيح "حذاء" البتّة.

وتحمل لفظة "**يا وردي**"![4] معنى الفجيعة، وهذه اللفظة تحوي مدّتين؛ لذا تشكل صرخة عالية لها وقعها عند سماع نبأ فاجعة. وتقولها امرأة شعبية؛ لذا تناسبت اللفظة مع قائلها من ناحيتين: الأولى:

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 30.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 44.
(3) نفسه، 58.
(4) نفسه، 80، وما بعدها.

المرأة في جوّ تلقّي نبأ وفاة، من هنا فستتبادر إلى ذهنها أقرب الألفاظ المعبّرة عن الموقف، وأقربها العاميّة التلقائية. والثانية: أنطقها الشّاعر بهذه اللفظة لأنّها في جو شعبي، والمستمعون لا يتوقّعون إلا الشعبي، فلو انتقى لها الشّاعر لفظة فصيحة لأربك المستمع وفاجأه، دون أن يؤثر فيه تأثير العاميّة.

وأحيانا تجيء الألفاظ العاميّة مباشرة على ألسنة العاميّين، فينطقهم الشّاعر بما ينطقونه في واقعهم؛ ليشيع حركة تلقائية، ويمنح السياق صدقا؛ فيوقظ وعي المتلقِّي حين يكسر توقّعه بمثل هذه الألفاظ، كما في قوله:

– يا زينبُ هاتي "خَلَقِي"، وأعدّي الزوّادة يا مستورة[1].

وهناك مجموعة من التعابير العاميّة، أو المفصّحة عنها أدخلها الشّاعر في قصائده، من ذلك تطعيم أسطره الشّعريّة بـ"شيف الحال" في:

أن لا نخجل حين نقول:

"شيف الحال"[2]

فهذا التعبير يقابل "كَيْفَ الحالُ؟" فالكاف تلفظ بـ(Ch) الإنجليزية، وعبّر الشّاعر عنها بالشين؛ لأنّه لا مقابل لها في الفصيحة، وهذه اللّهجة تمنح الإنسان هويّة؛ فباللّهجة يمتاز شعب عن شعب، أو قرية عن قرية، أو قرية عن مدينة؛ لكنّ اللهجة السابقة تتصل بالأرياف أكثر؛ لذا لا داعي للخجل منها، أو من كون الإنسان ريفيا.

ومن التعابير الشعبية ذات الأثر النفسيّ:

– يا خالة خلّيها اليوم على الله[3]

وهذا التعبير يجيء في سياقات الهمّ والتشاؤم والضعف، وقلة الحيلة، ويمنح شعورا حزينا، وقد لا يعبّر الشّرح عن مدلوله؛ لأنّه يكمن في أعماق النّفس وفي أثره، وفي القيمة الإيحائية التي يحدثها التعبير لدى المتلقِّي؛ فهو يعيه على نحو يتّفق مع مدى استعداده له، وارتباطه بالمعاناة؛ لأن الإحساس يتولّد من عمق المأساة، فإنسان مُرفّه منعّم، لا يفهم مدلوله مثل إنسان معذّب، فتأثير التعبير هنا يعتمد على حالة المتلقِّي فضلا عن تأثيره في ذاته.

وقد يستعمل بعض التراكيب العاميّة غير الفلسطينيّة، وهذا الاستعمال جاء في مجموعته الأخيرة "تغريبة بني فلسطين" التي انتقل فيها الشّاعر من الفلسطينيّ إلى العربيّ، ومنها قوله: "طويل العمر"، ففعّل هذا التركيب العامي الذي يكاد يحمل دلالة مقدسة عند بعض المتكلّمين، فعّله وفق رؤيته الخاصّة، فمنحه بعدا جديدا، وقلب مدلوله، فخرج فيه عن مألوف العادة الشعبية:

رأينا سيف الفتح يعلّق في قصر "طويل العمر" النجديّ

"وطويل العمر" يقصّر أعمار النّاس،

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 84.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 134.
(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 100.

ويجمع في سلّته أيدي الفقراء المقطوعة
يَغْمِسُها بالنفط الأسود،
كي يخفيَ عنها وشما
يصف القدس وشاطئ يافا،
والمدن الضّائعة الموجوعة[1]

وهناك مستوى لغوي آخر يعمد الشّاعر إليه، هو تفصيح العاميّ تركيبا، لكنه يظل قريبا من المحلي، وهذا المستوى يشيع على ألسنة العامة في سرد قصصهم، وأحاديثهم، فكأن الشّاعر يقول: إن هؤلاء لا يتقنون الفصيحة، ولو حاولوا فسيبقى كلامهم يميل إلى اليومي، بعيدا عن الزخرفة اللّغويّة والصور البلاغية، والكلمات الأدبية ذات المستوى الرفيع. ومثل هذا الأسلوب يمنح القصيدة جوا خاصا، ويقربها من الواقع، ويمنحها الصدق، ويبعدها عن التكلّف؛ لأن إنطاق العامي بالفصيح في الشعر لا يقل خطره عن محاولة ترويض لسانه على النطق به في الواقع؛ ففي الحالين يبين التكلّف والتعسف باللغة، وربما يربك ويوقع في الخلل. من هذا المستوى قوله على لسان أمّه:

"يا واحدي الحبيب لا تخف..
صنعت لك..
وسادة طرية.. حشوتها بالرّيش
من الدجاجة التي ذبحتها..
يا طفليَ الحبيب لك
طرّزتُ فوقها غزالةً على ذراعها ملك[2]

فهذا الأسلوب أدّى وظيفة فنّيّة –رغم الركاكة اللّغويّة– لأنّه يناسب وضعية القائل، ومن ثم فالمتلقّي يتفاعل معه، وكأنّه أمام أمّ بالفعل تخاطب ابنها، وتغريه.

هكذا يؤدّي استعمال العاميّة فاعليته في السياق الشّعري، ويزيد النّص حداثة، ويقرّبه من الأجواء النفسيّة، باعثا فيه روحا شعبية مفعمة بالإيحاءات. أمّا إذا لم يؤدِّ العاميّ معنىً عميقا، فالأولى تجنّبه، كذلك ليس في استعمال العاميّ تعدّ على الفصيح، إنّما هو استعمال يخدم قضايا فنّيّة وأسلوبيّة ونفسيّة تتصل بالمعيش. ويتآزر العامي والفصيح معا لتفعيل جماليات النّص؛ فشاعر اليوم يبحث عن أية وسيلة تحرّك المتلقّي بعدما تنوعت المؤثرات العصرية. ولعل ذلك يعد تجديدا في شعر الحداثة؛ لأن إدخال العامي ليس لقصور لغوي –كما كان في بعض العصور السابقة– بل لثراء لغوي، وقدرة فنّيّة متميزة. ويرى "عبد الرحمن ياغي" أنّ شعراء الأرض المحتلّة حين وظّفوا اللّغة الشعبيّة، ارتفعوا بالإنسان العاديّ إلى مستوى الإنسان النموذج الفذّ؛ فالعبارة البسيطة التي تصدر عن الأمّ أو الأب، أو الفلاح، وضعوها في إطار مضيء، ورفعوها إلى أعلى مستويات الفنّ الشعريّ[3].

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 47.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 46.
(3) انظر: عبد الرحمن ياغي، دراسات في شعر الأرض المحتلة، 37.

5- الغمــوض:

ليس مطلوبا من الشّاعر أن يلتزم المباشرة في كلّ ما يقول؛ فالفنّ انعكاس لدخائل النّفس وأحاسيسها، وتموّجات عواطفها، والإبداع صورة لتلك الدّخائل والأحاسيس والعواطف، وليس بالضرورة أن تشبه أحاسيس الشعراء وعواطفهم أحاسيس المتلقِّي وعواطفه؛ فتكون بيّنة واضحة؛ فهناك جزء من جمال النّص يكمن في شحذ ذهن المتلقِّي، للوصول إلى مقاصد الشعراء، وفي هذه الحالة تتأتّى لذّة التوصيل؛ إذ إنّ المباشر قد يلتذّ به، لكن بصورة مباشرة لا تحدث أية دهشة لعملية التلقِّي. كذلك لا تناسب المباشرة مجموعة من المتلقِّين الذين لا يلتذّون إلا بالفنّ الذي تجاوز الواقع، وحلّق في عوالم جديدة تغري بالبحث، "وهكذا ينطوي العمل الفنّيّ على غموض حيوي يكتشف الإنسان بعضه"[1] فيتفاعل معه.

وإذا كان "الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق"[2] فهو نقيض الإبهام[3] الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلّقا[4]. فهناك مصطلحان يتّصلان بالبعد عن المباشرة: الغموض والإبهام؛ فالأول له فاعلية فنّيّة، لكن الثاني يغلّف القصيدة بغلاف صلب لا يتأتى معه حل رموزها، والاستمتاع بعناصرها.

فالغموض وصف يطلقه القارئ على نص لم يستطع أن يستوعبه أو يسيطر عليه، ويجعله جزءا من معلوماته[5] فيقوم حاجز يحول دون إدراك الدّلالات والتفاعل مع تجارب الشعراء، وعدم قيام هذا التواصل قد يدخل مكونات القصيدة في دائرة الطلاسم[6]، هذا إذا لم يتأتّ للمتلقّي فك أي رمز من رموزها.

وبواعث الغموض متنوعة في الشعر الحديث، منها: بواعث فنّيّة، واجتماعيّة، ونفسيّة، وسياسية. ويرى الناقد (إليوت) أن أسباب الغموض هي[7]:

1- الأسباب الذاتية، يتعذّر معها على الشّاعر أن يعبّر عن نفسه دون غموض.
2- الرّغبة في التجديد.
3- سبب يتصل بالقارئ؛ إذ يتخوّف من صعوبة يتصوّر وجودها بدءا فيما سيتلقّاه من الشعر.
4- ما يسقط الشّاعر أحيانا من أشياء كان القارئ تعوّد أن يجدها في قراءاته المألوفة.

ولعل (إليوت) يحدد هذه الأسباب للشعر الغربي، ورغم أن هذه الأسباب قد تصدق على الشعر العربيّ الحديث، إلا أن هناك أسبابا أخرى؛ لأن لهذا الشعر ظروفه الخاصّة وبيئته، وأهم هذه الأسباب السبب السياسيّ؛ فهو "أشدّ إثارة وأخصب [باعث] على الغموض والتخفّي"[8]. والباعث السياسيّ يتصل بنظام الحكم، والمعارضة السياسيّة[9]، والوقوف من الاستعمار والاحتلال المعاصرَيْن.

---

(1) محمد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، 46.
(2) أدونيس، مقدمة للشعر العربيّ، 124.
(3) الإبهام: أن يقول المتكلّم كلاما يحتمل معنيين متضادّين لا يتميّز أحدهما عن الآخر، ولا يأتي في كلامه ما يحصل به التمييز (انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، 11).
(4) انظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربيّ، 124.
(5) انظر: أدونيس، زمن الشعر، 280.
(6) انظر: فايز الداية، جماليات الأسلوب، 232.
(7) انظر: منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، 32-33.
(8) محمد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، 65.
(9) انظر: نفسه، 65.

وعلى كلّ حال فإنّ الشّاعر يظلّ السبب الأول في غموض شعره -إن شاء- فمقدار العمق في الصّور، والهروب عن الواقع، وطريقة الرّبط بين أجزاء فنّه، واللّغة المستعملة، والإزاحات اللّغويّة، والرّموز والأساطير، واستحداث الألفاظ والتعابير، مقدار ميل الشّاعر إلى هذه الأمور يؤثر في مقدار غموض شعره، والشّاعر الحصيف هو من يوازن بينه وبين متلقّيه، فلا يجعل أدواته الفنّيّة تطغى على فهم المتلقِّي فيضيّع عليه متعة الاستقبال.

وشعر وليد سَيْف عميق العبارة، عميق الصورة، فيه تجديد للألفاظ والمعاني، فهو ليس مباشرا بالمعنى الحرفي، ويحتاج من المتلقِّي إلى التوقف مع كلّ قصيدة ليمسك بطرفها، فلا توجد قصيدة لديه يكتفي المتلقِّي فيها بالقراءة الأولى، إلاّ إذا كان متمرسا على فهم الشعر، وسبر أغواره، عارفا بعوالم وليد سَيْف الخاصّة، ولا سيما أشعاره التالية لديوان "قصائد في زمن الفتح"؛ إذ نحا فيها أسلوبا جديدا يتعارض مع توقّع القارئ؛ فقد تعامل مع الواقع بطريقة فنّيّة ذكية. لكنّ تعدّد القراءات، واستبطان أغوار النّص، والاهتداء بعنوانه، وبعض تعابيره ومفرداته، أمور تساعد في اكتشاف الخيط الخفي الذي يشد النسيج النّصي من أوله إلى آخره، فإذا تم اكتشاف رأس هذا الخيط فإن الوصول إلى مغالق النّص وفتحها يصبح ميسرا.

فمثلا في قصيدته "وشم على ذراع خضرة" يمثل رأس الخيط "زيد الياسين وخضرة"، فإذا استطاع المتلقِّي معرفة من هو زيد الياسين ومن هي خضرة يستطيع أن يفك نسيج النّص كلّه، فالمطلوب من القارئ هو البحث عن اللّبِنة الرئيسة في النّص، ومعرفة أبعادها ومدلولها؛ لأن بقية النّص يعتمد إليها، ويتصل بها.

ورغم أن المتلقِّي يستطيع أن يقترب من النّص، ويعرف شيئا من أسراره، بعد محاورته محاورة عميقة، إلا أن هذه المعرفة قد لا تكون ما قصده الشّاعر، وهذا ليس مهمّا في عملية التلقِّي؛ لأن المتلقِّي استطاع أن يقول شيئا وأن يستمتع بشيء، ولو كان من وجهة نظره هو، فإن إبداع المتلقِّي هذا يكاد يوازي الإبداع الأول، وحينها يفتح النّص أبوابه لاكتشاف قيم، ونصوص داخله؛ فيدعو إلى تعدّد القراءات، وتعدّد الإبداعات، وهنا تكمن قيمة الفنّ الذي لا يفنى بالقراءة الأولى، وقد يتجاوز الأمر العصر الذي قيل فيه؛ لِيُكْتَشَفَ فيه أسرار جديدة في العصور اللاّحقة لعصر المؤلف.

ورغم أن المتلقِّي قد يمسك زمام النّص، ويفكّ رمزه الأصلي وفكرته العامة، إلا أن بعض العقبات قد تعترضه في جسم النص، فيقف حائرا أمام فقرة شعرية، أو سطر، أو لفظة، وهذا ما بدا في شعر وليد سَيْف؛ إذ يبحث المتلقِّي عن تفسيرات كثيرة لهذه العبارة أو ذلك السياق، لكنه لا يكاد يطمئن لتفسير منها؛ فخصوصيتها تعود للشاعر نفسه.

ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "طقوس":

ت تَمْ تَمْ تَمْ

وداروا حول وقد النّار

ومدّ الطبل قسوته على الأشجار

على أغصانها عظم النمور تميمة عذراء

وفوق عروقها تهتزّ أقنعة خرافيه
ت تَمْ تَمْ تَمْ
لفيف الغابة السوداء فخّ الموت
وإن قالوا تدعّ الشمس..
قطّرنا دهون الفيل بعض الزّيت
ت تَمْ تَمْ تَمْ
ودرْ يا ساحر الحلقه
قبيلتنا ستحفظ نسلها الشجريّ..
لن تصفرَّ في غاباتنا ورقه![1]

يستوحي الشّاعر هذه القطعة من التراث الإفريقي؛ فالمتلقِّي مطلوب منه الإطـلاع علـى ذلـك التراث، وأن يكون مثقفا بالمستوى الذي يجعله يهتدي لفضّ رموز النّص، وهنا يَطرح سؤالا: ما مغـزى الشّاعر من هذه القطعة؟ هل هو طقس تشييع الموتى؟ هل هو طقس للحياة، وحفظ النسل؟ من هنا جـاء الغموض الذي يستطيع الحاذق أن يفكّه، ويربطه بسياق القصيدة العامّ.

وتقف أحيانا بعض ألفاظ وليد سَيْف الخاصّة عائقا أمام فهم النّص كما في قوله:

حين تعرّت في ضوء القمر الغجريّ
نقر الدّوري من التبّانة قشّة
وجرى الغيم على قنطرة الرّيح الشتويّة
حين تعرّت
وانتحر الشّال على القدمين
خرج اللّيلك من صمت الجدران
وانبجست في وسط القرية نافوره
وامتلأ الكون برائحة الفلفل..
والأسطوره[2]

يصنع الشّاعر من "خضرة" أسطورة، لكن المتلقِّي يدخل في حيرة أمام ألفاظ ظاهرة في الفقـرة: القمر الغجري، اللّيلك، الفلفل، انتحر الشّال، قنطرة الريح الشتوية... فما مغزاهـا؟ وهـل هـذا مـشهد للإخصاب، أم غير ذلك؟

وقوله:

حين أتوني..
واشتعلت في أنفي

---
(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 171-172.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 27-28.

رائحة العشب السّاخن

(زلقت رجل حبيبي عن درج الدار

ووقعت أنا

"برجم" بالحزن حمام الجار

وأجبت أنا

صبّت في قلبي كلّ الأنهار

وبكيت أنا)..[1]

فالقارئ يبحث عن الفكرة في هذا المقطع، فلا يجد إلا تداعيا لاشعوريا يحول بينه وبين إيصال المعنى المقصود.

أمّا قوله:

هل كان الشرطي

يدرك في تلك اللحظة ما يجري خلف الجفنين المنفوخين!؟

فردت في الرّيح جديلتها

فانتشرت في الكون عصافير الضوء الفضّيّ

ضحكت، فانتبه الورد وطار إلى الشفتين

ومشت فوق الشاطئ فانتقل البحر إلى الكتفين[2]

فيظهر فيه جمال الصور الحركية، وإبداع الشّاعر في رسم معالمها، إلا أن المتلقِّي يتساءل عن عصافير الضوء، وعن الورد الذي طار إلى الشفتين، وعن البحر الذي انتقل إلى الكفّين؛ فهذه التعابير ذات فاعلية في بنية النّص، واستوقفت القارئ، لكنها تزيد النّص جمالا وفاعلية حين يشدّ خيطها ويعرف مغزاها.

وتراود المتلقِّي حيرة قرائية حين يقف أمام "القمر الأزرق" في:

واعتاد القمر الأزرق

أن يتسرب كلّ مساء نحو الحيّ الغربيّ

من قلب خزانات العطر الباريسيّ

من مخدع عاشقة تتلفّع بالضوء الناعم..

والحلم الورديّ[3]

فالقمر الأزرق رمز، ولا يستطيع القارئ من خلال السّياق الجزم بمدلوله.

هذه بعض النماذج على الغموض في شعر وليد سَيْف، وهو غموض ليس لضعف فنّي، إنّما قصده الشّاعر ليوحي بما يريده إيحاء خفيّا، ويهمس في أذن القارئ همسة لطيفة عساه يكتشف أبعادها، فالسياقات ليس لها مدلول واحد، فكلّ متلقٍّ يفسّرها وفق هواه، وتأثيرها النفسيّ، ولا توجد قاعدة واحدة لجميع القراءات؛ فالشعر ينفر من القاعدة والمنطقية، وهنا يكمن جماله، وتتجلّى روعته.

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 82-83.

(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 14.

(3) نفسه، 107.

6- الانزياح:

الانزياح من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشّعري عن غيره؛ لأنّه عنصر مميز للّغة الشّعريّة، يمنحها خصوصيّتها وتوهّجها، ويجعلها لغة متفرّدة، تختلف عن اللّغة العادية، لما للانحراف (الانزياح) من تأثير جماليّ، وبُعد إيحائي، ولما لهذه الظاهرة من أثر في النّص الشّعري[1]. فالشّاعر لا يتعامل مع اللغة تعاملا مباشراً؛ لأن اللّغة الشّعريّة تقوم على اختيار الألفاظ والتراكيب والأبنية، فهي تشكل "مركز الفتنة والحيوية في القصيدة"[2]، لذا فالشّاعر ينأى عن المألوف، ويكسر قانون العادة، ويفرض على اللّغة قانونا جديدا ذاتيا هو قانون العبقرية، والحسّ الجمالي، الذي يتولد عنه أسلوب خاصّ "ليس شائعا ولا عاديّا، ولا مطابقا للمعيار العامّ المألوف"[3]. فالقصيدة تبتعد عن الحقيقة، وابتعادها هذا يمنحها الجماليّة؛ فالشعر والحقيقة لا ينسجمان، وهناك فرق بين القول الشّعري والمقولة العلمية الفلسفيّة[4].

من هنا، فإنّ الانزياح هو استعمال اللغة استعمالا يخرج عمّا هو معتاد ومألوف، فيحقّق المبدع بذلك إبداعاً وقوّة جذب[5]، ويصبح للألفاظ "دلالات معينة هي جزء من عقله ومن نفسه"[6]. وبذلك فهناك واقع لغوي هو الأصل أو المعيار، والخروج عن هذا الواقع "الواقع الطارئ"[7] وهو خروج عن المعيار.

والانزياح ضرورة من ضرورات الشعر، ولا يوجد شعر يخلو من الانزياح[8]، وهو ظاهرة أسلوبيّة ونقدية وجمالية، وإن كان النقد الحديث يعنى بها إلا أنّها وجدت في النقد العربيّ القديم متمثلة في الاستعارة، والمجاز، وغير ذلك[9].

وأراد الشّاعر الحديث أن يمنح قصيدته فضاء فنيا أكثر اتساعا، وأعمق رؤية، فاتجه بلغته اتجاها جديدا، مَنَحها جدّة وابتكارا، وصار يُعنى بالانزياحات والصّور، والإيقاعات؛ ليفجّر طاقات اللغة، ويولّد أساليب جديدة؛ لأنّ الأساليب القديمة لم تعد تلائم تجاربه وعواطفه، وطبيعة الحياة المعاصرة.

ووليد سَيْف مثل شعراء جيله ينحو باللفظة الشّعريّة منحىً جديدا، ويركّبها في سياقات منحتها خصوصيّة، ونماء وحيوية، وقد "جدّد في اللفظة التي تعتبر إضافة للشعر العربيّ، حيث اشتُقّت تعابير لفظية خاصّة به وحده، وخصوصا في قصيدته الملحمية أعراس"[10].

ويبدو توليد اللغة والتراكيب طيّعا في قريحته، وكلّ ذلك خدم سياقه الفنّي، ومنحه الحيويّة، والطّاقة الفنّيّة اللاّزمة لإذكاء حسّ المتلقِّي، ودغدغة وجدانه الذي لا توقظه اللفظة البائدة، والعبارة المجترّة، وبذلك فإن الانزياحات اللّغويّة كانت ملازمة لقصيدة يبحث مبدعها عن التأثير في جمهوره، والاندهاش واللّذة، وأدّت هذه الانكسارات اللّغويّة وظيفة فنّيّة وتعدّداً دلاليّاً للسياق الشّعري؛ "فالإبداع يسير في مسلكٍ تعبيري مجاوز لمألوف اللّغة"[11].

---

(1) انظر: طارق المجالي، دراسة أسلوبيّة لشعر نزار قباني، ص 25، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية – الأردن، 2000م.
(2) علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشّعري، 23.
(3) جان كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي، ومحمد العمري، 15.
(4) انظر: لاف جنسون، الجماليّة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، 67.
(5) انظر: أحمد ويس، وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة، مجلة: علامات في النقد، م6، ع 21، 1996م، ص 294.
(6) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، 11.
(7) عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، 98.
(8) انظر: جان كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي، ومحمد العمريّ، 35.
(9) انظر: موسى ربابعة، الانحراف مصطلحا نقديا، مجلة: مؤتة للبحوث، م10، ع 4، 1995م، ص 147.
(10) أمينة العدوان، دراسات في الأدب الأردني المعاصر، 6.
(11) محمد عبد المطلب، مناورات الشعريّة، 215.

وهذا جدول يحوي أبرز الانزياحات في شعره:

ادّعاني التّراب	الحزن البرّي	سنوات البرد	قنطرة الشمس	الطّائر الشجري	نعومة الجهالة المعتمة
أذرع الشجر	الحزن الطّري	سور الليل	اللّيل الثقيل	أنا قطرة ضوء	ليس في يدي من الكلام
أسوار الضباب	الحزن الطفل	الصوت الأخضر	المحيط المكفّن	تخوم المستحيل	أطبقت الجفن على وجهي
اشتعال الخيال	الحزن مثقل	ضباب الموت	مزارع القمر	جدار في روحي	وعد الكوكب الأخضر
اشتياق التراب	الحزن يعرّش	ضرع الأرض	المطر اللاّذع	الموت يراودني	مدينتي المملوءة النهدين
يد من النعناع	حصان دمويّ	الضوء الطفلي	موت الأصيل	الرّيح الخضراء	سيزهر من دمي نيسان
أقمار الحزن	خابية القلب	الضوء اللاّسع	الموت الشيّق	انتظارنا المضبّب	غمامة سخيّة الضمير
أمطر النداء	خبز الفرحة	الوهج الليّن	الموت النابح	أرضعت ثغر النهار	حائط التلهّف الملتاع
البكارة الغابيّة	خضراء الشعر	الشجر المتآمر	نبضة السّراج	العالم واسع المقل	حروف المطر الوحشية
بيادر العيون	خمرة شاخت	شرفة الأسى	قبضة الغضب	اجعل فؤادك أحصنة	اللون الأخضر محكوم
بيدر حزني	دائرة الحلم	شلاّل صحو	مقلتاي دربك	سلمى قمر وحشي	زوبعة تقوم في جسدي
تأتلق الروح	دم الشجر	شوارع البلّور	خطوة عذريّة	سلمى وردة نار	لغتي مروج من ذهب
تجدل المغيب	الدّم اللاّذع	الصمت الجائع	مواسم العيون	يتقشّر عنك الموت	لغتي عناقيد الغضب
تخذلني النّعال	دمي نخيل	الصمت الدافئ	ميلاد السّحاب	قبّرة تبلع نسرا	شفّافة أمامي الدروب
تخوم السماء	راقَصَ ظلّي	عاج الصدر	عيناك طولكرم	طفل يطارد نجمة	سلمى نسيم من الروح
تصفر الغربة	رحم اللّيل	عناقيد الغضب	الزّقاق الكئيب	قمر من الحصى	العصافير تحتّل حنجرتي
تلال اللّحم	رذاذ الشهوة	عيون الشّمس	أهداب السّلاح	لغتي مرايا الرّوح	كلام تأنس الغيلان منه
توت الثّغر	رذاذ الضوء	الغزل الوحشي	تجدل الضوء	نامي على روحي	رشوت الغابة حفنة دمع
الثلج الطفل	رشاش النور	الفرح الوحشي	مخضرّة الذّراع	دهاليز الجراحات	جذور الحزن النعناعي
جبهة الشمس	سحاب أرمد	حزنه النّدي	قنطرات الحزن	دمك التوت البرّي	النيل ينبع من شراييني
جدائل بيضاء	سقف اللّيل	هاجر قلبي إليّ	ناب الموت	شلاّل الشعر الأسود	مساء مضبّب العيون
جدّلت عشّا	فرشة الماء	ينسج الأحلام	سلمى قنبلة	يشربني الضوء	امتزاج الحلم في الزنبق
جرح العبارة	قبلة خضراء	نعانق الأفراح	أرحام الحمأ	أغرق في الحزن	عصافير الضوء الفضي
جرحي البرّي	قطرة صمت	نقاوة الظلام	ادفن سؤالك	موسيقى السنابل	البحر المتربص بالحلم
جزائر النهار	قمر أخضر	تخوم العمر	الشفة الترابية	جزيرة القصدير	حجر يتوالد منه الطير
شعرة خضراء	القمر الأزرق	يحكي الجميز	قمر على كتفي	تجمّلي بالشّمس	يسري في فضاء الرّوح
جنون الصّفّاء	القمر الدّاعر	يخطف الروح	الأرض تصعد	الخيول الطائرات	أصابع العاشق مصباح
الجوع الأخضر	القمر الغادر	يد المساء	حديقة المساء	ستنسبني القبّرة	زرعت في عينيك زهرتين
حبال الضوء	القمر الغجري	يذوب المساء	صهوة إعصار	الكلمات الفضيّة	بعير ينبت في جنبيه جناح
حبّي الحارق	القمر المورق	يسّاقط المساء	حلم مزروع	الشمس العريانة	الوعل يمسح أخيام الغجر
حدّ السماء	القمر الوحشيّ	يشتل الضياء	يلسعه الضوء	وعودك البيضاء	ارحل إلى زمن وراء الأزمنة
حدائق نور	بعير طائر	يشربني الموج	ينقر الظنّون	غربتي المملّحة	أنا مشاع للعصافير النبيلة
حلق الوتر	جرح لوزيّ	أغسل الألم	قاسية نقاوة الأحزان		الشّرطي يطلع من لون المداد

يتبين من الجدولة السابقة مدى عناية وليد سَيْف بالانزياحات اللّغويّة، وهي انزياحات مقصودة، تجاوز فيها المعيار اللغوي، وكسر توقعات القارئ من خلال إحداث تنافر بين التراكيب؛ ففتح أمام المتلقِّي أبوابا جديدة من المتعة القرائيّة؛ إذ إن هذا التنافر لا يعيب العمل الفنّي؛ لأنّه ليس خطأ لغويا غير مقصود، بل هو مقصود لإحداث التوتر والقلق والانتباه، ومن ثمّ اللّذّة، ويمكن مقابلة مجموعة من التراكيب الإزاحية بتراكيب مباشرة؛ لتبين اختلاف الدّلالة والفاعليّة:

الريح الخضراء ←	**الريح الماطرة** ←	**المروج الخضراء**
أغسل الألم ←	**أغسل الثياب** ←	**أعاني الألم**
رحم الليل ←	**رحم الأمّ** ←	**منتصف الليل**
قطرة صمت ←	**قطرة ماء** ←	**لحظة صمت.**

التراكيب الجديدة –الموضوعة– جاءت وفق الدّرجة الصّفر للكتابة، وهي درجة لا تحدث تأثيرا؛ لذا يجد المتلقِّي نفسه أمام لغته اليوميّة، وهي لا تثير فيه اهتماما لأنّها اعتيادية معروفة، كذلك لا تحمل سمات جمالية لانعدام تلوينها، وابتعادها عن الانحراف المطلوب فنّيًا.

ولدى وليد سَيْف نوعان من الانزياح[1]، **الأول: الجزئي:** يقصد به الانحرافات المتناثرة في أجزاء القصيدة الواحدة، أو الدّيوان، أو الشعر كلّه، تأتي بين الفينة والأخرى تركيبا أو جملة. **والثاني: الكلّي:** يشمل بنية القصيدة الواحدة كلّها، فالانزياح يشكلّ بنية السّياق العامّ للنصّ.

ويعجّ شعر وليد سَيْف بالانحرافات الجزئية التي تناثرت هنا وهناك، فلا تخلو قصيدة منها، ممّا زاد من الطاقة الفنّيّة، ومنح القصيدة الحيوية الفنّيّة اللازمة للإثارة واللّذّة، كذلك أضاف للشعر تعابير خاصة عكست مقدرة فنّيّة، وأبعاداً أسلوبيّة ووجدانية. وقد ظهر في الجدول السابق عمق هذه الانحرافات وجدّتها، وخصوصيتها. ومن ذلك قوله:

النورس المفقود في غيابة العينين..
والقناطر المجرّحة
. . . .
وكلّ خرقة في شرفة الأسى ملوّحة
. . . .
جميعها تحوم في دمي
يا غربتي المملّحة
بغصّة التذكار والمساء والوجع
يا حلميَ المعجون في عطانة الرّصيف
يا قصيدتي الحزينة[2]

هناك عدّة انزياحات في هذا الجزء أبرزها:

الانزياح		المعيار (1)		المعيار (2)
القناطر المجرّحة	←	**القناطر المهدومة**	←	**الأجساد المجرّحة**
شرفة الأسى	←	**شرفة البيت**	←	**لحظة الأسى**
تحوم في دمي	←	**تحوم في الجوّ**	←	**الحمرة في دمي**
غربتي المملّحة	←	**غربتي الطويلة**	←	**الأطعمة المملّحة**
حلمي المعجون	←	**حلمي الخيالي**	←	**الخبز المعجون.**

[1] انظر هذا التقسيم: (فتحي أبو مراد)، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبيّة، 129.
[2] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 126–127.

أحدث الانزياح في المجموعة الأولى مفاجأة فعلية لدى القارئ، أزاحته بعيدا عن المعيارين اللغويين المقرّين في ذهنه؛ إذ إنّ الانزياح تأتّى من إحدى اللفظتين في التركيب، ويمكن تغيير إحداهما فقط ليتفق مع المعيار، ولو التزم الشّاعر المعيار (1) أو المعيار (2) في قصيدته لفقد النّص لمسته الجمالية، وألقه الفنّي، ومن ثم فاعلية القراءة، وقد حدث الانزياح هنا من خلال الصفة والموصوف؛ فالصفة تعدّ "بابا من أبواب الانزياح الدلالي إذا وقعت في السياق غير متجانسة مع موصوفها.. وتحقق مستوى عاليا من الشّعريّة..."[1] وأمثلة هذا الانزياح كثيرة، ويمكن تبيّنها في الجدول السابق.

وعدا الصفة فإن الانزياح يتأتّى من خلال تركيب الإضافة، وهو وجود تنافر بين المضاف والمضاف إليه؛ سببه عدم مجيء المضاف مع المضاف إليه، أو المضاف إليه مع المضاف في المعيار اللّغوي؛ فهذا التركيب الجديد يتعارض مع توقّع القارئ. ومن أمثلته في شعر وليد سَيْف:

الانزياح		المعيار (1)		المعيار (2)
سور اللّيل	←	سور البيت	←	ظلام اللّيل
عيون الشمس	←	عيون الإنسان	←	ضوء الشمس
موت الأصيل	←	موت الرّجل	←	حلول الأصيل
عصافير الفضة	←	عصافير الربيع	←	خواتم الفضة
ضرع الأرض	←	ضرع الشّاة	←	ينابيع الأرض
جنون الصفاء	←	جنون الإنسان	←	جمال الصفاء
اشتعال الخيال	←	اشتعال النار	←	بعدُ الخيال

لا تمتّ هذه الانحرافات بصلة للمعيار، فقد ركّبت لفظة مع أخرى في تركيب الإضافة، لكنّ الأولى لا تلتقي مع الثانية، والعكس حاصل. من هنا جاءت الغرابة الفنّيّة في تراكيب الانزياح.

كذلك يجيء الانزياح في جملة، وفي هذه الحالة يحدث التنافر بين المسند والمسند إليه: مثل الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، ومن أمثلة ذلك:

الانزياح		المعيار (1)		المعيار (2)
الخوف يشرّش	←	الخوف يزيد	←	النبات يشرّش
اللّون الأخضر محكوم بالإعدام	←	اللّون الأخضر جميل	←	الشريف محكوم بالإعدام
الحزن يعرّش	←	الحزن يزيد	←	الدّالية تعرّش
يتقشّر عنك الموت	←	يتقشّر اللّوز	←	يبتعد عنك الموت
تصفر الغربة	←	تصفر القاطرة	←	تطول الغربة
يذوب المساء	←	يذوب الثّلج	←	ينتهي المساء
هاجر قلبي إليّ	←	هاجر والدي	←	يوجد قلبي في صدري

---

[1] طارق المجالي، دراسة أسلوبيّة لشعر نزار قباني، ص 29، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية – الأردنّ، 2000م.

فالعلاقة التي أقامها الشّاعر بين المسند والمسند إليه لا تتفق مع المعيار، وهذه العلاقة جسّدت همّا من هموم الشّاعر، وكشفت معاناة نفسيّة لديه، لا تكشفها التعابير المباشرة.

وقد لا يكون هناك انزياح بين المسند والمسند إليه، لكن دخول عنصر جديد زائد كالجارّ والمجرور أو المفعول به يحدث انزياحا تاما في العبارة، ومن أمثلة ذلك:

الانزياح		أصل العبارة (المعيار)		عنصر الانزياح
أطبقتُ الجفن على وجهي	←	**أطبقت الجفن**	←	**على وجهي**
تطلع من عينيه الأشجار	←	**تطلع الأشجار**	←	**من عينيه**
تمطرهم فيضَ حنان	←	**تمطرهم**	←	**فيض حنان**
السَّاحرات تجدل المغيب	←	**السَّاحرات تجدل**	←	**المغيب**
نمسح عينيها بالحلم الريفي	←	**نمسح عينيها**	←	**بالحلم الرّيفي**
قبّرة تبلع نسرا	←	**قبّرة تبلع**	←	**نسرا.**

فالجار والمجرور، والمفعول به هنا أحدثا الانزياح، فمثلا لو قال: أطبقت الجفن، أو أطبقت الجفن على عيني لكان المعنى مباشرا وفق المعيار، لكنّ إطباق الجفن على الوجه لا يكون، فحصل الانزياح. ولو قال في تجدل المغيب: تجدل الشعر، أو الصوف، أو أيّ شيء يُجدل لكان وفق المعيار، لكن جدل الزّمن بعيد جدّا عن المعيار، لذا أحدث انزياحاً. وهكذا كان الخروج عن المعيار بسبب الجار والمجرور، أو المفعول به.

أمّا الانزياح الكلّي فمن أمثلته قصيدة "أعراس" وهي قصيدة قائمة من أولها إلى آخرها على الانحراف؛ فالعرس الذي أقامه الشّاعر بين زيد الياسين وخضرة ينحرف؛ ليدلّ على عرس آخر هو عرس الأرض، وتزويج الشهيد للأرض.

ومواضع الانزياح في هذه القصيدة كثيرة، بلغت حوالي (أربعين) انزياحا، ومن أمثلتها:

وهي على الشّرفة تحلم،
خضراء الشعر وخضراء الشفتين
توقد في صمت القرية أسطورة
تنحلّ رذاذا أخضرَ
. . في قلب النّاطور النّائم
. . . .
خضراء الوجه وخضراء الشّال
وكذلك قاع البئر ومصطبة البيت[1]

الخضرة ليست للشعر ولا للشّفاه ولا للوجه، ولا للرّذاذ، لكنّ الشّاعر أحدث انزياحا دلاليّا جميلا حين أسقط الألوان على تلك المعطيات لدلالة، كذلك الرّذاذ لا يتوقّع أن يكون أخضر، فكلّ شيء اصطبغ

---
[1] وليد سيْف، وشم على ذراع خضرة، 26-27.

باللّون الأخضر سواء أكان ذلك ينسجم مع المعيار اللّغوي أم لا ينسجم، وهدف الشّاعر مــن وراء ذلــك رسم صورة تعجّ بالخضرة اليانعة، وهي خضرة لها دلالتها الرّمزيّة المناسبة لخضرة.

وهناك مواضع كثيرة في القصيدة لمثل هذا الانزياح، منها:

عصافير الدم ، القمر الغجري ، قنطرة الريح ، امتلأ الكون برائحة الفلفل ، انتحر الشّال ، خرج اللّيلك ، انغرس النهد بصدر الريح ، التهبت أجفان القمــر الدّاعــر ، قلــب أبيض ، ســقط القمر الدّاعــر ، صرخت كلّ رياح الدنيا ، الجســد الأخضــر ، ينبض بالصّيــف ، تلهب تاريخ النســل ، القمر الغادر ، ظل مثقوب أخضــر ، ضباب الموت ، الكون الطفل ، عتابا المــوت الطينيــة ، فرســي أكلتهــا الريــح ، غناؤك يثقبني ، المــوت الســاحر ، يطاردني الصّوت ، اشتعل الحزن ، سقوط الشمس ، تتجوّل فيه الدّور ، الصّوت الأخضر ، البدر المعشب ، رائحة الموت ، رذاذ الدهشة ، الأمطار الطفلة ، يتوقّد فرحا ، حيطان الخوذ السوداء ، غضون الزمن العابس ، قطرة ضوء.

هذه الانزياحات جعلت القصيدة حقلا خصبا للرّموز والصور الشّعريّة، وقــد وُظّفــت توظيفــا جماليّا مؤثرا في بنية النّص، فأصبحت ظاهرة نصيّة، وسمة أسلوبيّة للــشاعر؛ لــشيوعها فــي جميــع قصائده.

الفصل الثالث:

الصورة الشّعريّة:

- مفهوم الصّورة الشعريّة، ووظيفتها.

- مصادر الصّورة الشعريّة:

1- الخيال.

2- الواقع (البيئة).

3- المصادر الثقافية.

4- الاستعداد الفطري.

- أنماط الصّورة الشعريّة:

أولا: الصّورة المفردة:

1- التشبيه والوصف المباشر.

2- التشخيص.

3- التجسيد والتجريد.

4- تراسل الحواسّ.

5- الصور المرتدة إلى الحواسّ الخمس.

ثانيا: الصّورة المركبة:

1- حشد الصور.

2- تكامل الصور.

3- الصّورة المشهد.

ثالثا: الصّورة الكُليّة:

1- البناء القصصي.

2- البناء الدائريّ.

رابعا: أنماط أخرى:

الصّورة الحُلْميّة.

الصّورة النّفسيّة.

الصّورة الاتحاديّة.

الصّورة التّحوُليّة.

الصّورة الكابوسيّة.

الصّورة المجملة.

الصّورة الحركيّة.

مفهوم الصّورة الشعريّة ووظيفتها:

الشعر فن تزيّنه نقوش من الصور الجميلة، تحرك كلماته، وتشي سطوره، وتبث فيهـا الحيـاة، ناقلة القصيدة من حجرة التشكيل الضيقة إلى عوالم الإبداع الفسيحة، باعثة في أوصالها النبض والنضارة والتألق. وقصيدة بلا صور جسد بلا روح؛ من هنا فالشعر نوعان: نوع مخضلّ بألوان الـصور، قابـل للحياة، ونوع فترت صوره فباتَ رهين الموت، لذا كانت الصّورة عنصراً ذا شأن عند الجاحظ حين رأى أن الشعر "صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(1).

ولتعريف الصورة الشعريّة هناك سلسلة طويلة من التعريفات اجتهد في وضعها النقاد، منها: أن الصّورة "هي الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثّل المعاني تمثّلا جديدا ومبتكرا، بمـا يحيلها الى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو.. عدول عن صيغ إحالية من القـول الى صيغ إيحائيّة"(2). وهناك من رأى أن الصّورة الشعرية هي العملية الشعرية كاملة؛ لأنها تعكس واقعا فنيا موحدا ايحائيا منتظما بتشكيل محدد تحكمه حركة متصلة داخل السّياق العامّ المتماسك(3).

ولعلّ أبسط تعريف للصورة هو الذي يورده الناقد (سيسل دي لويس) حين عرّفهـا باختـصار: "رسم قِوامه الكلمات"(4). وهناك تعريفات أخرى، و لا مجال لذكرها جميعا؛ لأنها تصب في النهاية فـي وعاء واحد وهو الوعاء الذي ترسّبت فيه خلاصة الصّورة الشعرية؛ إذ هي صياغة بلغـة مخـصوصة موحية، غير مبتذلة، تجسد المشاعر، وتقرّب الاشياء، وتكشف عن كوامن النّفس والوجـود الإنـساني، وتؤثر في المتلقّي بمقدار حيويتها، ورشاقتها، وجدّتها.

ووفق ذلك، يخرج من الصور الشعرية (الأدبية) كل صورة لم تكن مصوغة صـياغة لغويـة كالصور المنحوتة، أو المرسومة، وكل صورة لا تتسم بالجدة والابتكار؛ لأن مثل هـذه الـصور تقتـل الإبداع، وتحدّ من حيوية القصيدة، كذلك إذا لم تعكس الصّورة عالم الشّاعر الذاتي أو الإنـساني؛ فهـي ليست صورة؛ لأنها لا تفيد المتلقّي بشيء، ولا تحرّك وجدانه تجاه القصيدة، ومثل هذه الصور لا تضيف لمسة جماليّة، بل تترك أثرا باهتا قد يسيء إلى التشكيل العامّ، وتعطي المتلقّي انطباعا عكـسيّا حـين لا يتفاعل معها بحال.

وتشكيل الصّورة لا يتأتّى بيسر لكل شاعر(5)؛ لأن عملية التشكيل هذه هي عملية بناء عـضوي متحد الأجزاء، مترابط الأعضاء، كل عضو يتفاعل مع الآخر، يتأثر به ويؤثر فيه، فبناء الصّورة يحتاج إلى ذكاء، وخبرة فنية ومزايا شخصية، وثقافية؛ حتى لا يكون بناء سهل الـنقض، أو عمـلا سـاذجا لا يستوقف متأمّله؛ فالفنان تلتقط عيناه "كل يوم وعلى نحو تلقائي صورا مختلفة متنوعة، فينساها، وتخزنها ذاكرته، والفنان شاعراً أكان أم رساماً يلتفت عموما إلى ما يثير فيه إحساسا يبقى كامنا ليتحـرك بفعـل آخر، وبزمن آخر، تستيقظ فيه حواسه من أثر مشاهدة أخرى تستدعي مخزون الذاكرة ذاك، وبمثل هـذا التفاعل بين الصّورة المحفّزة، والصّورة المختزنة تتشكل الصّورة الفنيّة"(6). والشّاعر في تشكيله صورةُ

(1) الجاحظ، الحيوان، 132/3.
(2) بشرى صالح، الصّورة الشعرية في النقد العربي الحديث، 3.
(3) انظر: سمير الدليمي، الصّورة في التشكيل الشعري، 86.
(4) سيسل دي لويس، الصّورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، 21.
(5) انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، 142.
(6) مي مظفر، الرّؤية والصورة: "الندوة الدولية الثالثة للفنون – الشعريّة البصريّة، الشارقة، 1997م.

أمام حدّين: أحدهما حاضر ماثل أمامه، يريد وصفه، والثاني مختزن في الداخل يماثله أو يضاده[1]. لكنّ المبدع الحق ينأى بفنه عن النقل الحرفي للواقع، وتصوير الموجودات تصويرا طبق الأصل، فيتجاوز المباشر المرئي؛ ليطلع المتلقِّي على ما لا يراه، كاشفا عن علاقات وروابط وتفاعلات عميقة بين الأشياء.

والصور الشعريّة مع غيرها من الأدوات "تشكل القصيدة التي تكون الموازي الشعري لواقع الشَّاعر الطبيعي أو النّفسي أو الاجتماعي"[2]. لذلك فإن دراسة الصّورة الشعرية لا تنفصل عن دراسة البناء الشعري كاملا، لأن الشَّاعر صهر "صورة العالم مع عاطفته ومعاناته ومزاجه النّفسيّ"[3].

فالصّورة الشعرية تنقل تجربة، وتجسد وجداناً وعاطفة وانفعالاً؛ لذا كان حرص الشَّاعر المعاصر عليها واضحا؛ لأن مفهوم الشعر لديه لم يعد محصورا في الوزن والقافية فقط؛ فهذان ليسا كافيين لتحقيق الشعريّة[4].

ولم تعد الصّورة الحديثة تصويرا بيانيا محدود العلاقات، أو زخرفة خارجيّة شكليّة بحتة، فالشعراء تمردوا على هذه المفاهيم التقليديّة، ورفضوا أن تكون الصّورة "غاية بذاتها، وأن يكون سرّ جمالها كامنا فيها؛ إنها ليست نسيجا في التجربة فحسب، بل إنها التجربة نفسها"[5]. وهذا التجديد الذي مسّ الصّورة الشعرية جعل القصيدة المعاصرة أقرب إلى ذهن المتلقِّي، وأكثر حيوية وفاعلية؛ لأنها تنبع من الذات وتعكس توتّر الشَّاعر، وتحمل معانيه، وإحساساته المختلفة؛ لذلك غدت الصّورة "جوهر الشعر"[6]، وصار الاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر[7].

وحتى تؤدي الصّورة وظيفتها فلا بد "أن توحد بين عناصر الواقع، والفكر، والعاطفة"[8] مشكلة الكون الشعري، ومن ثمَّ تؤدي مستويين من الفاعلية: "المستوى النّفسي، والمستوى الدلالي"[9] فهي لا تحدث أثرا دون أن يكون لها معنى من المعاني، ولا يكفي أن تحمل معنى دون فاعلية.

وللمتلقّي دور في تفعيل وظيفة الصّورة؛ إذ لا تقل فاعليته عن فاعلية الفنّان في إعطاء الصّورة أبعادها النهائية[10]، والصّورة الجيّدة تحتاج متلقيا جيدا يزيل الستار عن خيال الشَّاعر، ويفسّر مراميه، ويحلّل رموزه، وهذا التحليل يحتاج "المتلقِّي الماكر"[11] الذي يستطيع أن يدخل مداخل شتى إلى كينونة القصيدة، ويحاورها، ويجوب آفاقها، ليقتنص شيئا مما أراده الشَّاعر.

ويكون نجاح الصّورة وبقاؤها بمقدار مراوغتها وجدّتها وحيويتها وإيحائها وعمق التجربة التي تعكسها، وغنى مصادرها، وصلتها بالشعور الإنساني. والصّورة الأبقى تلك التي تستجدّ مع كل قراءة، وتتجاوز إطارها الزماني والمكاني؛ ولا تموت من التأويل الأوّل لها.

ويمكن القول: إن هناك نوعين من الصور: المحدودة الثابتة (العقيمة)، والمنفتحة المتجدّدة (المتوالدة).

وبعد هذا المدخل، فهل اعتنى وليد سَيْف في شعره بالصّورة؟ وأي النوعين السابقين برز لديه؟ وهل تكاملت صوره في نسيجها الشعري مؤدية وظيفة فنية؟ وما أهم المصادرة التي استقى منها صوره؟

---

(1) انظر: عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنية في شعر أبي تمام، 31.
(2) مدحت الجيار، الصّورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، 6.
(3) عماد حاتم، النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته، 49.
(4) انظر: مشهور فوّاز، الصّورة الشعرية وظاهرة التمرد في الشعر العربي الحديث، مجلة: إبداع، ع 2، 2000م، ص 92.
(5) نفسه، 92.
(6) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبيّ، 238.
(7) انظر: إحسان عباس، فنّ الشّعر، 200.
(8) عبد الله عساف، الصّورة الفنية في قصيدة الرّؤيا، 146.
(9) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، 309.
(10) انظر: (كمال أبو ديب)، جدلية الخفاء والتجلي، 43.
(11) بسام قطوس، تمنّع النص متعة التلقّي، 91.

مصادر الصّورة الشعرية:

يأخذ الشعراء صورهم من أشياء مختلفة، بعضها محسوس كالبيئة، وبعضها غير محسوس كالثقافة، والتجارب الشخصيّة، وأيّا كانت هذه المصادر فهي تشكل منطلقات الإبداع الفني لدى الشّاعر[1].

وقد تنوعت مصادر الصّورة الشعرية عند وليد سَيْف، فكان بعضها عامّا يتصل بالخيال والواقع الحسيّ والذهني، وبعضها خاصّاً يتصل بالثّقافة والميولات والاستعداد الفطري والمستوى الإبداعي.

1- الخيال:

الخيال أهم صفة للشاعر، فهو "الرئة التي يتنفس الشعر بها"[2]، والأداة التي تشكّل الصّورة الشعرية؛ إذ إنه "القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس"[3]، وبمقدار نشاط الخيال في التأليف بين عناصر الصّورة، واكتشاف علاقاتها ترتفع القيمة الفنية لها[4]، وتكمن وظيفة الخيال في أنه يؤدي إلى التحام أجزاء النص، وبمقدار قوة العاطفة يكون الخيال الخصب؛ لأنه "وليد العاطفة ... والصّورة الإبداعية دائما تصدر عن خيال شاعر مبدع منسجم مع عاطفته"[5].

وقد أشار الناقد (كولردج) إلى نوعين من الخيال: الأوّلي: وهو خيال عادي، له دور رئيس في عمليات الإدراك، ويوجد لدى كل إنسان، وأبعاده الفنية ضئيلة، والثانوي: وهو خيال فنيّ يتصل بالخلق والإبداع، يترتب على الأوليّ، لكنّه أرفع منه؛ لأنه يؤدي إلى توحيد المشتتات، والتأليف بين المتناقضات، ولا يوجد إلا عند المبدعين[6]. من هنا كان خيال الشعراء مخصوصا، إذ ليس أي خيال يوجِد الصّورة البديعة.

وقد بدا وليد سَيْف في شعره ذا خيال خصب منذ قصيدته الأولى، على الرغم من حداثة سنه آنذاك، ولا غرو في ذلك؛ فالخيال لدى الشعراء فطريّ يرتبط بالموهبة، وليس مكتسبا أو مصطنعا، وإن كانت الثقافة تشحذه وتقوّيه. وممّا نمّى الخيال لدى وليد سَيْف التجارب الفعلية الكثيرة التي عاشها، فضلا عن مطالعاته وممارسته الكتابة الشعريّة مبكّرا، وتأملاته الذهنيّة، وهذه أمور تساعد على تطوير الخيال الفطري وتنميته، وإلا فإنه يتلاشى وينعدم.

ويستطيع الدارس أن يتلمس عمق الخيال في قوله المبكّر:

وفي مساءٍ باردٍ مضبّب العيون
والحزن في المساء مثقل الغصون
عرفت نبضة السّراج خلف كوّةٍ لكوخ

---

(1) انظر: إبراهيم الغنيم، الصّورة الفنية في الشعر العربي، 39.
(2) عبد البديع عراق، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، 486.
(3) جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 13.
(4) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 79.
(5) نادي ساري الدّيك، ما قالته غزّة للبحر – دراسة نقديّة في تجربة معين بسيسو الشعريّة، 88.
(6) انظر: محمد مصطفى بدوي، كولردج، 59-60.

يحطّ قانعا على جبل
والعالم الكبير واسع المُقَل
ملفّع بالثّلج والهدوء والخجل
وقفت عند بابه مناديا..
إنسانه يطلّ .. يمنح الغريب..
دفء ليلة وزاد يوم:
ما أصعب الترحال في الشتاء
فيا صديق لا تخف..
ما جئتُ طاويا لسوء
ولا أتيتُ هاربا .. يتبعني الرجال والكلاب
ولستُ يا صديق طامعاً بغير ليلةٍ..
فالرّيح عاصفه
ولو عرفت أن أسير ما صفعت صمتك البريء
أو نومك الهنيء
فمدّ كفّك الحنون لي..
لو أنصف الزمان،
لما شقيت بالسَّفر[(1)]

2- الواقع (البيئة):

يعدّ هذا المصدر من المصادر العامة، يتأثر به جميع الشعراء، ومع ذلك فلكلّ شاعر واقعه الخاصّ، وهذه الخصوصيّة تميّز شاعرا عن آخر، وتعطي الشعر ميزة معينة.

ولوليد سَيْف واقعان خاصّان أثرا في صوره الشعرية، وهما المكانان اللذان رفدا تجاربه، واستقى منهما شعره. الأوّل: الوطن قبل الرحيل، والثاني: المنفى – بعد الرحيل، وقد استفاد من هذين الواقعين، وتكاد صوره تنحصر بينهما، ومهما حاول أن يحلّق بها، فإنها ترتد في النهاية إلى هذين الواقعين؛ لأنهما المصدران الفعليان لشعره أصلا، وهما الواقعان اللذان حرّكا جذوة الإبداع الفطريّ لديه، والدّارس لشعره يجده يقتنص صوره تارة من محيطه الماضي (الوطن)، وأخرى من محيطه الحاضر (الغربة، المنفى). وقد شكّل من هذين المحيطين صورة متكاملة لرؤاه الفنية، كان لخياله الثّرِّ أثر في التأليف بين أجزائها، ومنحها النبض اللازم لإبقائها في سجلّ الفن.

ومن الصور الشعرية التي تجلت فيها بعض معطيات الوطن، وبعض معطيات المنفى، قوله:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 12-13.

يداك حين أشعلت في الليل جبهتي
قطعتُ رحلتي
وروعة الذنوب حين* تذوب في المسَا
وتدفن الأوجاع في عسى..
أن يطفئ النسيان في دمي جديلة
من شعرك المشدود للجزائر العذراء
ومركبات الضوء والأزهار..
والمواسم الخضراء
يداك حين أورقت..
على سطوح الليل كومَ برتقال
وكنتُ جائعا..
تدعّني الدروب عند حائط المساء
حملت في يدي
كلّ الذي تركت حينما نسيت موعدي
وقلتُ: آه يا مدينتي
لكِ العتاب فاعتبي ..
إذا سألت عنك في مواقف القطار
ولوّحتْ يدي..
لصاحبٍ مضى إلى شواطئ المحار
لك العتاب يا مدينتي .. لك العتاب
إذا بكيت مرّةً .. بكيت عند باب
وخلت وجهك النقي خلف ظلمة الحجاب(1)

3- المصادر الثقافيّة:

لا غنى للشاعر عن الثقافة والاطلاع، والاتصال بالآخرين؛ فالشّاعر المنغلق لن يأتي بجديد، وسيظل يحوم حول فكرة قد تكون لازمته منذ الطفولة، يرددها دون تجديد ملامحها، فضلا عن أن الشّاعر المثقف سيساير ركب العصر، وحسّ الناس، وقضاياهم، وهذا العنصر يمنح الشعر العمق، وبُعْدَ الرّؤى، والتنوّع، والبُعدَ عن المباشرة القاتلة للفنّ. والثقافة من أهم العناصر التي تميز شاعرا عن شاعر؛ لأنها من أهم العناصر التي تؤثر في بنية القصيدة، ولغتها، وخيالها، وصورها؛ لذا فللثقافة دور في تنمية العمل الفنيّ ليس على مستوى المضمون فحسب، بل تمسّ العناصر الفنية الأسلوبية، وبدون الصّقل الثقافي للموهبة يبقى الخيال فجّاً سطحيّاً، أو أوهاماً سرياليّة لا طائل وراءها.

---

* هكذا وردت في الديوان، والصواب: "حينما" ليستقيم الوزن.
(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 119-121.

ومصادر وليد سَيْف الثقافية متنوعة: شعبية، تاريخية، أدبية، نقدية، دينية، جغرافيـة، سياسـية، اجتماعية، فكرية، فلسفية.

لكنّ الدارس لشعره لا يكاد يلمح إلا الأثر النّزر لهذه المصادر؛ لأن الشَّاعر صـهرها صـهرا ذكيا، ومزجها بجسد القصيدة، فجاءت مُذابة في رؤى الشَّاعر، منسجمة مع موضوعاته. ومن المواضـع التي ظهرت فيها ثقافته الإسلامية التاريخية قوله في قصيدة مقتل زيد الياسين:

(غادرت جدرانها السقوف..
والطيور ذوّبت في زرقة المسا..
وفي فمي قصيدة عن وجهها..)
– أصير شاهدا..
أو خشبة!!
أو صخرة في كربلاء
تحت جبهة الحسين
أصير عاشوراءَ .. من يعم!؟
يمجّد الندم[1].

يصوّر الشَّاعر نفسه بعد مقتل زيد الياسين، ويرفد الصّورة الحزينة بروافد تاريخية، فيـستوحي كَرْبَلاء، ومقتل الحسين رضي الله عنه، وعاشوراء، وهذه الروافد الثلاثة تجلّي مدى الحزن علـى زيـد الياسين؛ ولا عجب في ذلك فكربلاء هي مهرجان الدموع، وهي أول تراجيديا فـي الإسـلام[2]، وكـان استشهاد الحسين بن علي رضي الله عنه إيذانا ببعث الأحزان الجماعية، وتقام لذكرى استشهاده مواكـب عزاء احتفالية، تصل العواطف فيها ذروة الحزن يوم العاشر من محرّم، وهو يوم عاشـوراء؛ إذ تعبّـر الجموع في هذا اليوم عن القهر والأسى بالبكاء والدموع واللّطم[3].

4- الاستعداد الفطريّ:

هذا مصدر خاصّ من مصادر الشَّاعر، وله أهميّة في تشكيل الصّورة، ورسم معالمها، وقد بـدا أثر هذا الاستعداد في قصائده الأولى التي نظمها في التاسعة عشرة من عمره، ثمَّ أصـدر ديوانـه الأول وهو في الواحدة والعشرين، ولم يكن هذا الديوان فجّا كدواوين بعض الشعراء الشباب، بـل إن ملامـح للنضج الفني بدت فيه، أما صوره فمالت إلى الإيحاء، والخروج على المألوف، وقد عكست واقع الشَّاعر بكل حيثياته. ولولا وجود الاستعداد الفطري لجاءت ركيكة سطحية، وعلى الرغم من أنها تمس الواقـع في بعض مواضعها دون زخرفة، إلا أنه تماسٌّ يؤثّر في الفاعلية الفنية، والقيمة النّفسيّة، والصدق، وهـو تماسّ مقصود، وليس لفتور فنيّ، أو قصور خيالي لدى الشَّاعر.

وسيلمس القارئ عمق موهبة الشّاعر الفنيّة، ونضج صوره الشعريّة من خلال قـراءة النمـاذج الشعريّة المدروسة في هذا الفصل.

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 95-96.
(2) انظر: علي فاضل الشّلاة، كربلاء في الشعر العربي الحديث، ص 87، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك – الأردن، 1996م.
(3) انظر: نفسه، ص 100.

أنماط الصّورة الشعرية:

تنطوي القصيدة على وحدة فنية هي الوحدة الجمالية التي تجعل الموضـــوع متماســكا منــسجما[1]، والكاتب المبدع ينسج معانيه لتتكامل في هذه الوحدة التي تجيء صورة مــستكملة العناصـــر[2] فـــي البنـــاء الشعري؛ لذا فالصور الشعرية لا تنعزل عن بنية النص العامة، إنما تجيء في مجموعـــات داخـــل التـــشكيل الجمالي، تنتهي المجموعة الواحدة لتبدأ الثانية، وهكذا تتراكم الصور[3]، منشئة بناء مترابطا، وهذا يؤكـــد أن الصور لا تكون "فرادى، وإنما نعاينها في مساقاتها، ... والمنطق الشعري يخلق .. نظاما واتساقا"[4]، بينها.

أما التقسيمات النقدية للصور الشعرية فمن أجل تيسير الدراسة، لا لأنها مبعثرة ممزقة الأجـــزاء في كونها الشعري؛ فنظام الإبداع لا يقبل الفوضى. وهذه أنماط الصّورة الشعرية عند وليد سَيْف:

أولا: الصّورة المفردة:

هي صورة جزئيّة، تكتمل ببضع كلمات، أو بسطر شعري، وبتعبير آخر هي"أبـــسط مكونـــات التصوير"[5]، لكنّ هذه الصّورة لا توجد منفردة في الفضاء الشعري فلا بد أن تتلاءم مع غيرها[6]، ولـــن تجد صورة جزئية عائمة في فراغ، لأن تراسلا أبدا ينتظم الصور[7]، وتتشكل هذه الصور مـــن خـــلال التشبيه والتشخيص والتجسيم والتجريد وتراسل الحواسّ والصور المتصلة بالحواسّ الخمس.

1- التشبيه والوصف المباشر:

التشبيه عنصر مهمّ من عناصر بناء الصّورة، وهو عنصر مباشر؛ لوضوح طرفي التشبيه فيه، لكنّه يحمل طاقة إيحائيّة في القصيدة الحديثة، تتجاوز طرفي التشبيه، ووجه الشبه، فلم يعد هـــمُّ الـــشّاعر تقديم المحسوسات رغبة في تقريب هيئاتها، "وإنما يقدمها مرتبطة بمعنى نفـــسيّ خـــاص يعيـــد خلقهـــا وتشكيلها"[8]، وحين تعتمد الصّورة على التشبيه فإنها تقيم علاقة بين طرفين، الأوّل: المـــشبه، والثـــاني: المشبّه به، وكلّ طرفٍ من هذين الطرفين هو كذلك علاقة بين الشّاعر من جهـــة، والعـــالم مـــن جهـــة أخرى[9]؛ لذا لم يعد التشبيه في القصيدة الحديثة مجرد طلاء خارجي محدود الوظيفة.

ويهتمّ وليد سَيْف بالتشبيه، ويتخذه أداة فنية لرسم حدود صوره مباشرة دون إيغال في الخيـــالات البعيدة، على الرغم من أن تشبيهاته تحمل إيحاءات عميقة، ومن أمثلة ذلك قوله:

والمُخْبِرُ في الغرفةِ يأخذ من سيجارتِهِ نَفَسَا..
ينظر عبر الشّباكِ إلى امرأةٍ تتفجّر مثل البرقوق النّاضج[10]

---

[1] انظر: (محمد أبو ريان)، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، 98.
[2] انظر: قضايا وشهادات – كتاب ثقافي دوري– الحداثة 2، 32.
[3] انظر: مدحت الجيّار، الصّورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، 247.
[4] مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، 254.
[5] صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، 42.
[6] انظر: كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، 206.
[7] انظر: عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعريّ الحداثوي والصّورة الفنية، 103.
[8] ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، 178.
[9] انظر: يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان، 160.
[10] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 7.

طرفا التشبيه حسّيان، مألوفان في الواقع (امرأة، البرقوق)، لكنّ الربط بينهما في منظومة صورة شعرية لم يكن معهودا؛ فقد شبه المرأة بالبرقوق الناضج، والعلاقة القائمة بين الطرفين علاقة خفيّة، عكسها الحَدْسُ الداخلي، وأثر الظلال التي ألقتها المرأة على عيني الرّائي، فمن جهة ربط المرأة ببيئة الوطن؛ لأن البرقوق عنصر وطنيّ له وقعه على النّفس، ومن جهة أخرى عكس أثرا نفسيا للمرأة؛ إذ تظهر في مخيلة المتلقّي: مملوءة الجسم، ليّنة، تتفجر نضجا وحيويّة، وتمنح النّفس نشوة.

وقد يجسّد الشّاعر بالتشبيه صورة متكاملة الأطراف، يقرّب بها المعنى عن طريق التشبيه التمثيل، كما في:

ساقاه على شكل ثمانية تنتصبان على جنبيّ

كجذوع الجمّيز اليابس، والرأس بعيدا كان يطلُّ..

كحبّة زقّومٍ ناريّ[(1)]

فقد مثّل صورة الشرطي تمثيلا حسّيا حين شكّل ساقيه ثمانية (٨)، تحيطان بالجسم بصلابة، كجذوع الجمّيز، وفوق السّاقين يبدو رأسه مثل زقومة نارية، وهذا تشبيه يحمل دلالات: القسوة والتسلّط، ممّا دفع الشّاعر إلى تفريغ شحنة الحنق لديه، والبحث عن طرف يتلاءم مع ذلك الطرف السّلبي؛ فشبّه رأسه بحبّة زقّوم؛ أي برأس شيطان؛ لأن الزّقوم كرؤوس الشياطين[(2)]، وهي صورة قبيحة، ترسم الشرطي بضخامته، وشراسته، وقبح منظره، لكنّها على الرغم من قبحها، يتجلّى جمالها في حسن اختيار معطياتها، وإجادة الشّاعر في تقريب قبحها، وتعميق ملامحها في النّفس.

ومن الصور المفردة التي اعتمدت التشبيه في سياق القبح، قوله:

ويقيء رجال الشرطة عند الأبواب

مثل امرأة أكلت لحم بنيها[(3)]

فالتشبيه مثّل رجال الشرطة تمثيلا قبيحا، وصورتهم يقيئون مثل صورة امرأة تأكل لحم أبنائها، وهذه الصّورة ما إن يتلقى السامع وقعها إلا وتنتابه رغبة في التقيّؤ؛ لأن صورة الأمّ تأكل لحم أبنائها صورة مقزّزة، تشمئزّ منها النفوس، والشّاعر يريد أن يقرّب صورة الشرطة القبيحة، ومدى اشمئزاز النفوس منها، فربطها هذا الرّبط البديع.

ولا تأتي أطراف التشبيه دائما حسيّة؛ فقد يربط الحسيّ بالمعنويّ، مثل:

يصبح صوت المطر المتساقط

فوق الجدران

سكّيناً يحفر آذان رجال الشرطة!

كدبيب الوحشةِ والموت[(4)]

فدبيب الوحشة والموت طرف معنويّ، ربطه بالسّكين، أو صوت المطر، وهما مَحْسوسان، فالحسيّ المتولد عن صوت المطر الشبيه بسّكين، يصاحبه المعنويّ النّفسيّ المتولد عن الخوف والرّهبة

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 57.

(2) ورد وصف طلع شجرة الزقوم في قوله تعالى: {طلعها كأنّه رؤوس الشياطين} سورة الصّافات، آية (65).

(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 63.

(4) نفسه، 64.

والوحشة، والتقاء الحسيّ بالمعنوي كوّن نقطة تجاذب بين الأمرين، ممّا ضاعف أثر التشبيه، وعمّق وقعه في النّفس.

ولإثارة وعي المتلقّي يعمد الشّاعر أحيانا إلى التشبيه المقلوب:

كان القمر الرّيفيِّ

مكتملا مثل جبين حبيبي(1)

فالأصل تشبيه الجبين بالقمر، لكنّه قلب؛ حين رأى صفة الكمال في الجبين أجلى، ما يجعل المتلقّي يتوقّف أمام صورة غير مألوفة يتأمّل عناصرها المحدودة، ليجد فيها طاقةً جماليّة، وإيحائيّة تقوده للبحث عن هذا الحبيب ومدلولاته.

وأحيانا يحاول إظهار المشبّه، وتوضيحه أكثر، كما في:

والدَّمُّ على صدري مثل عصير التّوت البرّيّ(2)

فالشّاعر يبيّن صورة الدم المتدفق على صدره، فربطه بعصير التّوت البرّيّ ذي الحمرة الشديدة الضاربة للسّواد، عدا ذلك فلعلّ الشّاعر أراد أن يربط دمه بمعطى من معطيات وطنه "التوت البرّي"؛ لتبقى وشيجة ما تربطه بالأرض حتى آخر لحظة من الحياة.

وتتعدد زوايا الرّؤية للتشبيه حين يؤلف الشّاعر بين التشبيه والتشخيص:

في منتصف الليل

حين يصير القمر البارد طفلاً

... والحزن

يسقط في القلب كنجم ميّت(3)

شبّه القمر بالطّفل، والحزن بنجمٍ ميّت، وزاد فاعليّة التشبيه اعتماد الشّاعر التجسيم والتّشخيص الحاصل من (سقوط الحزن)، وموت النجم.

ويعمد كثيرا إلى التّشبيه البليغ، مزيلا كل الفواصل الفارقة بين المشبّه والمشبّه به؛ ليصبح المشبّه هو المشبّه به عينه:

أنا الآن قطرة ضوء(4)

فتصيير الإنسان قطرة ضوء أمر معنويّ، لكن لم يعد هناك شكّ في تحوّل الضمير "أنا" إلى قطرة ضوءٍ؛ لأنّ وسائط الشّكّ جميعا حُذِفت.

ويجيء التشبيه أَوْغَلَ في الخيال، كما في:

أكاد أسلّم للموج جسمي؛ ليصنعَ بي ما يشاءُ

على فرشةِ الماء والحبِّ، والموتِ والإنتشاء(5)

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 86.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 60.
(3) نفسه، 130.
(4) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي، (ملحق رقم (1) من البحث).
(5) نفسه.

فالماء فرشة يستلقي الغريق عليها، وهو تشبيه قريب من حيث الأطراف المفردة، لكنّه بعيد من حيث الصياغة، لا يخطر ببال المتلقِّي. وقد جعل الماء فرشة حقيقيّة حين أزال وسائط التّشبيه من جهــة، وحين صوّر الغريق مستلقيا عليها من جهة أخرى، ما تمّم أطراف الصّورة، وزاد من فاعليتها اجتمــاع الحبّ والموت والانتشاء فوقها، وهي معطيات مُريحة، إلا أن الموت الذي يتوسّطها يزعج راحة المتلقِّي، ويثير فيه القلق والخوف، وهذا الأمر ينسجم مع كون الغريق يستلقي علــى فرشــةٍ مــن المــاء؛ إذ لا اطمئنان، ولا سكينة.

2- التّشْخيص:

وسيلة فنية قديمة تقوم على تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حيــة، تحــسّ، وتتحرّك، وتنبض بالحياة[1]. وتخلق الصّورة من التشخيص عالمها الخاصّ: عالم الألفة بين الموجــودات في الكون[2]. لذا تُعدّ هذه الوسيلة من الوسائل الحيويّة في الصّورة الشعرية؛ لأنها تحرّك الجامد، وتنطق الصّامت، وتضفي نبض الحياة على معطياتها، وكأنّ الفنان لا يؤمن بالجامد الصامت، ويريد أن يبث فيه الرّوح، ليشارك الإنسان معنى الحياة.

ويعتني وليد سَيْف بهذا الجانب التصويري، فكل شيء تراه حوله متحركا ناطقا، باكيا، أو باسما، ثائرا، أو راضيا، فها هو يُسند فعل الحيّ للجماد:

وطولكرم تسحب الغطاءَ تحت جهشة المطر[3]

بدت طولكرم امرأة نائمة تسحب غطاءها خوفا من المطر، وفي تشخيص الشّاعر للمدينة صورة عميقة، تبثّ في أوصالها الحياة والبقاء والحركة، ورغم أن الصورة فيها انكماش أمام جهشة المطر، إلا أنه انكماش يزيد من تصميم المدينة على البقاء.

وأحيانا يشخص بإعطاء غير الكائن الحيّ عضو الكائن الحيّ، كما في:

يتوقّف قلب العالم في إحدى اللحظات[4]

بدا العالم إنسانا له قلب متوقف، وهي صورة موحية بالصّمت والركود والموت، وانعدام الفعل. وعلى النقيض يجيء التشخيص ليحرّك الأشياء، ويضاعف الفعل حين يشارك الحيوان والجماد الإنــسان أعماله:

يمتــدّ العــالم
يمتــدّ العــالم
فأرى الوعل البرّيّ يمسِّحُ أخيام الغجر
وأرى الصّبار الوحشيّ يعانق زخّات المطر[5]

[1] انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 80.
[2] انظر: وجدان الصائغ، الصّورة الإستعاريّة في الشعر العربي الحديث، 37.
[3] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 48.
[4] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 51.
[5] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 15.

يشارك الحيوان والنبات في حركة العالم وامتدادها، حين أسند الشَّاعر لهما فعل الإنسان زيادة في تشخيصهما، وإعطائهما موقفا إيجابيا، ومنح هذا التشخيص الصورة فاعلية وحركة: العالم يمتّد، والوعل يمسّح، الصبّار يعانق، وهذه حركة مريحة للمتلقي، لأنها دليل على الحياة والامتداد، وبدون التشخيص لا تظهر هذه الحركة الحيّة.

وقد يرسم بالتشخيص صورة متكاملة الأبعاد، كما في:

سبتمبري الحزين
رهيبة خطاك هذا العام
ومقلتاكَ جفّ فيهما البريق والسَّلامْ
كأنّما قد أجدبت مواسم العيون
كأنّما الدموع لا تبلّل الجفون
في ساعة الوداع[1]

(سبتمبر) إنسان حزين متثاقل الخُطى، فقد الحيويّة والبريق، وجفّت عيناه من الدموع، فبدا الزّمان إنسانا سلبيا يائسا لا أمل يلوح في عينيه.

وهذه الصورة تعكس صورة نفسيّة داخليّة لدى الشَّاعر، وتجسّد موقفه من ذلك الزمان، مما يثير لدى المتلقِّي تساؤلات كثيرة حول موقف الشَّاعر ذاك، بل تلقي الصورة ظلالها القاتمة عليه، فيبدو حزينا كئيبا حين ينطق بانكماشٍ الأسطر الشعرية.

3- التَّجسيد والتَّجريد:

التّجسيد هو إضفاء صفات محسوسة على المعنويّات، لكنّ التجريد هو إضفاء صفات معنويّة على المحسوسات بإزالة الفوارق بين الحسيّ، والماديّ[2]. وتغيير صفات الماديّات والمعنويّات على هذه الشاكلة يخرجها عن المألوف، وهذا الخروج يساعد في بناء أطراف الصورة الشعرية المفردة، ويحرّك المتلقِّي إزاءها، فيلتفت إلى الجدّة المتولّدة من إقامة العلاقات الفنّية بين الأشياء. ومن التجسيد قوله:

بالأمسِ وكنتُ حزينا..
كان الحزن يعرّش فوق الطّرقات..[3]

الحزن معنوي، أكسبه الشَّاعر صفة المحسوس "يعرّش"، فرسم صورة لظلال الكآبة الممتدّة فوق الطرقات، تماما كصورة "الدّوالي" التي تمتد عرائشها في الكروم، وقد نقل الحزن من معناه المحدود الضيّق إلى معنى جديد، عمّق الأثر النّفسي للحزن الذي ملأ النّفس، وتجاوزها ليملأ الطرقات، ومنه قوله:

صديقتي، قد قلتُه...
ما أثقل الكلام[4]

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 56-57.
[2] انظر: عدنان المحادين، الصورة الشعرية عند السّياب، ص 171، رسالة ماجستير، جامعة بغداد - العراق، 1986م.
[3] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 21.
[4] نفسه، 32.

فالكلام ليس محسوسا، لكنّ الشّاعر جسّده، حين منحه صفة الثّقل التي توصف بها الماديّات ذات الكُتَل المختلفة، وما إن يتلقّى القارئ هذه الصورة حتى يستشعر أثرا نفسيًّا معيَّنا للكلام الذي غدا يخنق الأنفاس بثقله، لعدم جدواه، فيبدو الكلام المعنويّ الذي لا وَزْنَ له صخرة قاتلة.

وقد يعطي الشّاعر حدودا للمعنوي، فيبدو أكثر تجسيدا حين يصير صورة ماثلة للعيان في قوله:

لكنّني أتيتكم وفي فمي حكاية

. . . .

عَنِ الذين يسقطونَ عندَ بَيْدَرِ النَّهار(1)

فالنّهار أصبح مكاناً ملموساً مجسداً في المخيّلة، اتّخذ حدود البيدر وشكله. وفي قوله:

بَحثْتُ عنكِ في حدائق الشموس والأقمار

وفي جناح طائر مهاجرٍ وراءَ حائط الزَّمن

ينقر الظّنون من يدِ الجليد والبَهار(2)

فالزمن بدا محصورا في مكان يحيطه حائط، أمّا الظّنون فجسّدها في حبوب ينقرها الطائر المهاجر، والمتلقِّي أمام هذه الصورة يحلّق بخياله، ليرسم حدود الزّمان، يتجاوزها لينقل صورة حَدْسية وراء هذه الحدود، يبدو فيها الطائر المهاجر الضّائع ينقر الظنون، فتبدو الصورة مائلة إلى العدميّة والتّلاشي، وهذه الصورة منسجمة مع معنى الهجرة التي تحمل الضّياع والأمانيّ الخادعة.

ويلجأ الشّاعر إلى التجريد، فتنهار الفوارق بين الحسيّ والمعنوي، وهذا الانهيار يوقظ وعي المتلقِّي، ويحفّز وسائط الاستقبال لديه، كما في:

وقد أطلّ وجهك القديم خلف سقطة الشجر

رأيتـــه..

شقية عيونـــه..

غريبة كغربة المطر!(3)

أضفى صفة معنويّة "الشقاء" على العيون المحسوسة، وفي الواقع لا توصف العيون بالشقاء، كذلك اتخذ الوجه صفة التجريد حين وصفه "بالقديم"، وهذا التجريد منح السّياق فاعليّة فنّية جديدة، نقل المحسوسات من عالمها المرئي الملموس إلى عالم معنوي يجذب المتلقِّي، ويغريه بتأمّل السّياق.

4- تراسل الحواسّ:

هو "وصف مدركات كلّ حاسّة من الحواسّ بصفات مدركات الحاسّة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيّات عاطرة..." (4).

ويكون ذلك؛ لأنَّ اللّغة في أصلها رموز تثير في النّفس معاني وعواطف خاصّة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من المجال الوجداني نفسه؛ لذا فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النّفسي كما هو(5).

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 69-70.
(2) نفسه، 121-122.
(3) نفسه، 45.
(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 395.
(5) انظر: نفسه، 395.

وهذه النظريّة ترفض الأبعاد الحسيّة الحقيقيّة، والمعاني الفكريّة التي انتهى إليها العقل الإنساني من العالم الماديّ والعالم النّفسيّ[1]؛ لذلك فالتراسل يتجاوز حدود اللّغة العاديّة التي تعجز عن التعبير عن المشاعر الغامضة والمركّبة[2]، وهذا اتجاه المدرسة الرمزيّة التي لا تؤمن بوجود الأشياء في الخارج، وترى أنّ اللّغة وسيلة قاصرة لإيصال معاني النّفس إلا إذا تجاوزت حدودها، وأصبحت رمزيّة إيحائيّة، وهذا الأمر نابع من اهتمام هذه المدرسة باللاشعور، وما يناسب اللاشعور ليس اللّغة العادية الشعوريّة، إنّما لغة لا شعوريّة؛ أي إيحائيّة.

ومهما يكن الأمر، فإنّ التراسل عملية تبادليّة يحدثها الشَّاعر بين حواسّه، وهي عملية فنية ذكية، و"وسيلة فنية متميزة لتقديم المعنى في صورة حديثة"[3]. ولهذه الوسيلة جمال إبداعيّ يأتي من الخلط المقصود بين وظائف الحواسّ، وهو خلط غير مألوف في العالم الماديّ، لكنّه مألوف في العالم النّفسي، ويصبح لعبة فنّيّة للشاعر يتحايل بها على مشاعره، ومشاعر متلقّيه، وفي هذا التحايل إيقاظ لوعي المتلقِّي الذي يتفاجأ بهذا التداخل، مما يدفعه لإعادة النظر، وتعميق التحليل، حين يصبح أمام صورة لا يعاينها في الواقع المُدْرَك. وتكمن البراعة "في الحاسّة الأخرى بأنّها غير محدودة؛ لأنّ سماع الصّوت – مثلاً– محدود الدلالة ويفهمه القاصي والدّاني، أمّا شمّه أو تذوّقه فهو يستنفر حاسّة أخرى أو أكثر، دون أن تكون محدودة الدّلالة، وهنا يكمن الجمال الحقيقيّ في تراسل الحواسّ"[4].

ولا يترك وليد سَيْف وسيلة فنيّة لافتة، إلا يوظّفها في شعره، وقد أُغْرِيَ بمراسلة الحواسّ، فجسّد بها معانيَ ومشاعر خاصّة، من ذلك قوله:

وغرقْنا في الصّمت الدّافئ حمّاماً[5].

الصّمت لا يكون دافئا؛ لأنه لا يُلمس، وهو متصل بالسَّمع لا باللّمس، لكنّ أثر هذا الصّمت في نفس الشَّاعر جعله يعطيه بعدا جديدا، وقد أشاع في النّفس راحة وحنانا، وهدوءا، وهذا معنى إيجابيّ، والمعتاد عند الشَّاعر أن يحمّل الصّمت معاني سلبيّة. ومن التراسل قوله:

(إذا مَرّتْ على جرحي..
عيونك.. والرّذاذ الحلو ... قيثارة
يزهّر قلبيَ الملتاع
شراعا ربّما ... أو غابةً خضراء ... أو حارة!)[6]

معروف أنّ الرّذاذ يستشعر بحاسّة اللّمس أو الرّؤية لا بحاسّة الذوق، وليس هناك رذاذ حلو أو مرّ في الواقع، لكنّ الشَّاعر نظر إليه من نافذة جديدة، والحلاوة في هذا الرّذاذ لها فاعليّة على مستوى النّصّ؛ فقد أدّى إلى الإزهار والتفتح والنموّ والحياة، ولو اكتفى بقوله "الرّذاذ" مجرّدا من الوصف غير المتوقع ما أحدث إثارة في السطر الشعري، فالتراسل نقل العبارة من الشعور إلى اللاّشعور، وعمّق دلالتها في العقل الباطن، ممّا حرّك وعيا ما تجاه تفكيك مدلولها. ويبادل بين الرّؤية والذوق في قوله:

---

(1) انظر: إيليا الحاوي، الرمزيّة والسريالية في الشعر الغربي والعربي، 113.
(2) انظر: محمد كنوني، اللّغة الشعرية –دراسة في شعر حميد سعيد، 240.
(3) ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، 179.
(4) عبد الرحمن الوصيفي، تراسل الحواسّ في الشّعر العربيّ القديم، 56.
(5) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 16.
(6) نفسه، 106.

ومن عَيْنيكِ ذُقتُ الشمسَ والطّيبة[1]

الشمس تُرى ولا تُذاق، والطيبة معنويّة لا تحسّ بحاسّة، لكنّ الشَّاعر أوحى بمعان نفسيّة، وكشف عن عاطفة خاصة، وعمّق ذلك حين جعل المذاق من العينين، فشكّل من سطر شعري صورة كثيرة الأبعاد، فقد تحمل بعد الحياة، وبعد الحب، وبعد الحريّة، وبعد الجمال، وبعد الوطن.

ويعمد إلى أكثر من مُراسلةٍ في السّياق الواحد مثل:

الصّوت الأخضر حلواً...

يغمر أنحاء الدّنيا[2]

هناك مُراسلتان: الأولى: بين الصوت والأخضر: سمع / رؤية.

الثانية: بين الصوت و"حلواً": سمع / ذوق.

وبهذا التداخل بين الحواسّ جسَّد صورة جميلة للصوت، لوّنه بالخضرة، وطيّب مذاقه، وهذه الصورة انعكاس لمخزون اللاشعور من إحساس تجاه ذلك الصوت الجميل، ولا عجب فهو صوت "خضرة"، وهذا جعل الشَّاعر يلوّنه بلون النّماء والحياة، أجمل لون في معجمه الشّعريّ، وأسقط الحلاوة على مذاقه، فعكس جماله وحسن وقعه في الأذن، وكل ذلك لأن أثره؛ أي أثر خضرة، كان كذلك، ممّا جعله ينحرف عن الواقع، وينأى عن الشّعور المباشر؛ لأنّ عالم (خضرة) بصوتها ترسّب في العقل الباطن، ولا وجود لها في عالم الواقع بعد أن فصلت المسافات البعيدة بينها وبين فارسها.

وهناك تراسل بين الرّؤية واللّمس أو الذوق في قوله:

والضّوء اللاّسعُ يرتدّ مسامير على الحيطانِ..[3]

فلفظ "اللاّسع" غيّر مسار الضّوْء من الرّؤية إلى اللّمس أو الذوق، لكنّ اللّمس أقوى لاقترانه بالمسامير على الحيطان، وهذه الصورة نقلت الضوء من المدلول الإيجابيّ إلى المدلول السلبيّ، وعمّقت الإحساس النّفسيّ به.

5- الصُّوَرُ المُرتَدَّةُ إلى الحواسِّ الخمس:

تتصل هذه الصور بالحواسّ الحقيقيّة، وترتدّ إلى حاسّة من حواسّ الإنسان الخمس[4]، وتشكل كل حاسّة مُستقبِلا لمؤثّر خارجيّ، أو داخليّ يجلّي الشَّاعر أثره، أو يعيد وقع هذا الأثر على نحو ينسجم مع نظرته للأشياء. وقد اهتمّ وليد سَيْف بصور الحواسّ الخمس، وصوَّرَ من خلالها أعماق الحسّ الإنساني.

1. البصريّة:

الصورة البصرية: إحساس أو إدراك حسيّ للمرئيّات، لكنّها قد تشير إلى شيء غير مرئيّ؛ شيء داخليّ، فتكون تقديما، وتمثّلا في آنٍ معاً[5]. وحاسّة البصر أدقّ الحواسّ، وأكملها، وأمتعها، وهي

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 106.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 46–47.
(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 60.
(4) انظر: علي الشنّاوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيليّ، 131.
(5) انظر: رينية ويليك، وأوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة: محيي الدّين صبحي، 195.

التي تمدّ العقل بأكبر قدر من الأفكار[1]، والشَّاعر يجيل هذه الحاسّة فيما حوله ليلتقط صورا يشكّلها في قالبه الخاصّ، وقد يتجاوز الخارج جاعلا "العمق الإنساني منظورا من خلال النصّ"[2].

ومن الصور البصرية الصورة اللّونية، وترد هذه الصورة في مواضع كثيرة في شعر وليد سَيْف، من ذلك:

سأغزل وردة حمراء فوق قميصك الأخضر![3]

اتخذت الصورة البصريّة بروزا وجمالاً ووضوحا حين غُزلت الوردة الحمراء فوق سطح أخضر، وهي صورة مرئيّة يتخيلها المتلقّي رغم غياب ملامحها في الواقع، وقد فعّلت الألوان وجودها، وركّزت ظلالها، واختيار الشَّاعر خطوطها كان موفقاً؛ فالأحمر ينسجم جدا مع الأخضر، وهذان اللّونان من أكثر الألوان انسجاما في الطبيعة، ولا بدّ للشاعر أن يحسن اختيار ألوانه في تشكيل صوره حتى لا تجيء نافرة مزعجة، وليس المقصود طبيعة اللّون، إنما طريقة التأليف بين الألوان؛ لأنّ "استخدام أعظم الألوان جمالاً استخداما مضطربا بلا ترتيب لن يولّد في النّفس نفس المتعة التي يولّدها تخطيط بسيط لصورة ما باللّونين الأسود والأبيض"[4].

وهذه العفوية تجلت في صورة وليد سَيْف السابقة التي اختار لها لونين، لكنّ الصورة بدت جميلة ممتعة.

وقد ينقل الشّاعر بعض المشاهد الواقعيّة أو المتخيّلة، لكنّها مشاهد تنقلها العين، وتقدّم أبعادها للمتلقّي الذي يتلمّس فيها صورة بصريّة يراها على صفحة القصيدة:

فأنا استراحات المحارب والمحاربِ
مجمع الأضداد في ملقى المشارق والمغاربِ..
يخرج المتحاربون من الخنادق ساعةً..
يتبادلون التبغ والأحلام والأشعار والذكرى..
ويروون النكات عن الحروبِ..
ويضحكونَ، ويَسْعلونَ، ويحزنون..
ويذكرون نساءهم، وصغارهم،
ويترجمون رسائل الأحباب فيما بينهم[5]

يستطيع المتلقّي التقاط صورة بصريّة حين ينظر إلى مكانٍ للاستراحة أمام الخنادق، يجتمع فيه المتحاربون، يدخّنون، يتحدّثون، يتبادلون الذكريات، ... ويستطيع تلمّس الأضداد التي تقتنصها حدقة العين وهي ترقب المشهد؛ فالمحاربون يظهرون ضاحكين، ثمّ تتغيّر ملامحهم ويشوبها الحزن حين يذكّرون بعضهم بأوطانهم، ونسائهم، وصغارهم، ويقرأون رسائل أحبابهم.

---

(1) انظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، 22.
(2) غالية خوجة، قلق النّصّ، 62.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 67.
(4) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، 30.
(5) وليد سَيْف: قصيدة الحبّ ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

2. الشَّمِّيَّة:

هي "الصورة التي تثير فينا الخيال، عندما نشعر بها عن طريق عضو الشم فينا "الأنف"؛ فندرك بالرائحة فوارق الأشياء"[1]، ويمكن تشكيل صورة شمية عن طريق نشر روائح معينة في محيط ما، وحيويّة هذه الصورة تتأتّى من كون المتلقِّي يستشعر عبقها أو نتنها؛ فيرتاح وينتشي، أو ينزعج، وينقبض أمام مثل هذه الصور، فليس بالضرورة أن تكون الصور الشمّيّة شذيّة دائما.

ومن الصور الشمّيّة في شعر وليد سَيْف قوله:

وتشرق في الرّوح نافذة ينبض الضوء فيها

ويعبق منها شميم البنفسج والأقحوان

وعطر الصبايا الحسان[2].

تأخذ الصورة شكلا مجسّما من خلال شقّ نافذة في الرّوح، يتلألأ فيها النّور، وتعبق منها الروائح الزكيّة؛ شميم البنفسج والأقحوان، وعطر الصبايا، فاختار روائح طبيعيّة، ومزجها برائحة صناعيّة، وهذا المزج زاد من حدّة العبق، وضاعف أثر الرائحة التي تعبق في أنف المتلقِّي، وكأنّه في جوّ واقعيّ عطريّ.

3. السَّمْعِيَّة:

هي الصورة التي تضمّ كلّ ما يُدْرَك بوساطة حاسّة السمع[3]، وهذه الصورة تقع بعمق في الأذن، وهي نوع من الخيال السمعيّ الذي يشكله المتلقِّي حين يدمج وعيه بوعي النص؛ فالشَّاعر والمتلقِّي يشتركان في إنتاجها[4]، وتعكس هذه الصورة أثرها على النص من خلال حركة الدلالة المشعّة بالإيحاء الصوتيّ؛ فالمفردات تضفي نغمة حركتها، وصوت معناها، ومحاكاتها كدينامية: الريح، والرعد، والإعصار، والبركان، والخرير، والمطر...؛ لتوحي بتنوّعات سمعيّة دلاليّة متزاوجة داخل المعنى[5]. وباقتراب الصوت من أذن المتلقِّي فإنه يُحدث فيها اهتزازا رنينيّا موازيا لذلك الاهتزاز الذي لامست موجاته أذن المبدع قبل صياغة صورته، متأثّرا بحافز خارجيّ، أو داخليّ، فشكّل هذا الاهتزاز تشكيلا لفظيا دالاً على مكنونات نفسه.

وتلتقط أذن وليد سَيْف صورا سمعيّة لا تخلو من دلالات إيحائيّة، تجيء هادئة مريحة في مواطن، وصاخبة مزعجة في مواطن أخرى، والهدوء والصخب ناتج عن الجوّ النّفسيّ، واللّحظة الانفعالية التي أبدع قصيدته تحت تأثيرها، من ذلك قوله:

نفذ من الشّبّاك إلى الغرفة صوتٌ..

كهدير البحر اللُّجيّ

---

(1) علي الشناوي، <u>الصورة الشعرية عند الأعمى التّطيليّ</u>، 140.

(2) وليد سَيْف، قصيدة: <u>البحث عن عبد الله البريّ</u>، (ملحق رقم (1) من البحث).

(3) انظر: أحمد أسحم، <u>الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن</u>، ص 69، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت – الأردن، 1999م.

(4) انظر: محمد المبارك، <u>استقبال النص عند العرب</u>، 124-125.

(5) انظر: غالية خوجة، <u>قلق النص</u>، 61-62.

غمر الشارع والعالم..
وامتدّ على الساحات وكل الطرقات..
ففرّح قلب الشرطيّ:
- يا عالمُ، يا عالمُ، يا عالمُ، يا عالمُ، يا عالمُ
يا سُودُ ويا بِيضُ ويا صُفرُ ويا حُمرُ ويا زُرقُ..
ويا ضوءُ ويا ظلٌّ
يا سادات ويا خدّام ويا كُبراءُ ويا تُعساءُ..
ويا أجزاءُ ويا كُلٌّ
اسمي زيدٌ ... ... زيدٌ
وأبي يُدعى ياسينْ ...
ياسينْ.
وأنا رجلٌ ريفيٌّ مقهورٌ من أرض فلسطين.
فلسطين..
فلسطين[1].

هناك صورة يستشعرها المتلقِّي عن طريق السمع؛ فالصوت ينفذ من الشباك قويا مثل الهدير، وهنا يستطيع المتلقِّي أن يستقبل بأذنيه اهتزازات سمعيّة موازية لذلك الصوت، لكنّ هذه الموجات الصاخبة المتعالية لا تتّسع الأذن لمثلها، فتنتقل مخترقة هذه الحاسّة وتخرج لتغمر الأنحاء كلها، وفجأة يتوقف المتلقِّي أمام النداء المتعالي الذي يكاد يثقب الأذن: (يا عالم، يا عالم ...)، وينتظر معرفة الهدف من ذلك النّداء، لتستقرّ أذنه أخيرا على صوت الرجل المقهور وهو يكشف هُويّته للعالم. ولا شكّ في أنّ المتلقِّي يمكنه تمثّل هذه الصورة، واستشعار الصوت المنبثق من حنجرة مقهورة، يأتي يصارع سكون العالم، وغفلته القاتلة، فيُحدث استجابة ما للتيقُّظ، والاستماع لبيان زيد الياسين.

وينسج وليد سَيْف صورا سمعيّة يأخذ أبعادها من أعماق لا شعوره، مظهرا بذلك معاني نفسيّة لها وقعها المميّز، يقول:

أسمع من تخوم العمر إيقاع الجياد العاديات..
المقبلات المدبرات الموغلات وراء حلم الفاتحين..
كأنّ زوبعة تقوم الآن في جسدي..
كأنّ يدا من النعناع توقد شعلة الذكري
وتبعث في المدى الطفل الذي كانت تربّيه الغزالة
ثمَّ تؤويه النجوم[2]

بدأ الشّاعر بلفظة "اسمع"، وهنا تنصت الأذن لتستقبل الصوت المنبعث من إيقاع الجياد العاديات المقبلات المدبرات، فتتشكل صورة سمعيّة رائعة من الإقبال والإدبار والإيغال تعضدها صورة بصريّة

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 68-69.
(2) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

لحركة الجياد، لكنّ هذه الحركة هي حركة داخليّة نفسيّة؛ لذا تثير حركة ثوريّة داخـل الـشَّاعر، فتهـبّ زوبعة في جسده، تقابلها حركة لطيفة تحدثها يد من النعنـاع باعثـة الـذكريات النّديّـة مـن عمـق اللاشـعور.

ومن هذه الحركة وتلك، تبرز صورة سمعيّة موقّعة بنغمة موسيقيّة مبعثها الإيقاعات الناتجة عن الألفاظ المنتقاة.

4. اللّمسيَّة:

تعتمد هذه الصورة على اللّمس، فتأخذ بعض أبعاد هذه الحاسّـة، مثـل الخـشونة، والنعومـة، والصلابة، واللّيونة، والحرارة والبرودة[1].

وتأتي أهمية هذه الصورة في العمل الشعريّ من نقلها أثر الشيء لا الشيء نفسه[2]، وهذا ينسجم مع النظريّة الشعريّة التي تهتمّ بأثر الأشياء في النّفس، والبعد عن المباشـرة ونقـل الموجـودات نقـلا فوتوغرافيا جامدا.

ومن هذه الصور في شعر وليد سَيْف قوله:

يطلّ وجهها الكريم خلف حائط التلهّف الملتاع
لتحمل الشقيّ.. قُبلةً على جبينه..
وفوق راحتيه
تحيط وجهها الأصابع الصّغار.. تخدش الخدود
تحسّ فوق كفّها شقاوة اليدين بالغسيل:[3]

رسم الشَّاعر صورة عفويّة ليدي أمّه من خلال حاسّة اللّمس، فبدتا خشنتين تخدشـان الخـدود، وهي صورة تعكس شقاء الأمّ، وعملها وكدّها، لكنّ الشَّاعر يقدّمها بطريقته الخاصة حين يقول: (تحـس فوق كفها شقاوة اليدين بالغسيل) وهذا السطر الشعريّ يحمل طاقة إيحائيّة، تستلزم من المتلقِّـي معرفـة معنى المعنى لتلمّس معالم الصورة؛ فشقاوة اليدين لا تحمل دلالة لمسيّة، لكنّ وراء الشقاوة تكمـن هـذه الدّلالة.

5. الذَّوْقيَّة:

قد يشكّل الشَّاعر صورا حسّيّة عن طريق حاسّة الذوق، فيمنحها حيويّة وواقعيّـة نـاقلا أثرهـا النّفسي؛ لأنّ المهمّ "أن تكون الصورة في مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادرة نقـلا مثيـرا"[4]. ويقـلّ استعمال الشعراء لهذه الحاسّة مقارنة مع غيرها من الحواسّ؛ لأنّ الذوق حاسّة خاصة، والناس مختلفون في تفضيل المطعومات، كذلك فالذوق ليس ظاهرا ظهور المحسوسات بالبصر أو بالسمع. والإحساس به

---

[1] انظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، 67.
[2] انظر: عبد الله عسّاف، الصورة الفنية في قصيدة الرّؤيا، 368.
[3] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 46.
[4] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، 82.

لا يكون إلا من الشخص الذي يقدم على تذوّق الشيء بعكس المحسوسات الأخرى[1]. ولا يشترط في هذه الصورة أن يكون المذوق طعاما أو شرابا أو شيئا قابلا للذوق حسّيّا، فقد يتذوّق الشّاعر المعنويّ، فيجذب المتلقّي إلى عالمه النّفسيّ، ويوقفه عند صورته المجاوزة للواقع.

ويهتم وليد سَيْف بالصور الذوقية، لنقل إحساسات خاصة:

يا حُبّي الحارق كالنّعناع[2]

مذاق النعناع حارق على المستوى الواقعيّ، لكنّ الحبّ لا مذاق له وفق هذا المستوى، وقصد الشّاعر إلى تجسيد صورة ذوقيّة لهذا المعنى، كشف من خلالها عن بعد الحبّ الداخليّ الذي يلسع المشاعر بحرقته، بيد أنّ النصّ يظل متمنّعا على القارئ مهما اجتهد في التأويل؛ لأنّ بعدا ذاتيّا يحجب أسراره؛ فالحبّ الحارق قد يكون الحبّ المعذّب، وقد يكون الحبّ الشديد، وقد يكون حبّا مريحا لذيذا كطعم النعناع، ويستشعر المتلقّي أثر هذه الصورة وفق حالته النّفسيّة، فيشعر بالراحة والعذوبة إذا كان حبّه هانئا، ويتحوّل المذاق إلى المرارة الحارقة إذا كان حبّه عذابا ومعاناة لا طائل وراءها.

وقد يمزج الشّاعر بين الصورة الذوقيّة وصورة حاسّة أخرى، فيقوي الحاسّة الذوقيّة، من ذلك قوله:

وصهيل حصان دمويّ
يأتي من كلّ الشرفات..
ويترك فيّ
طعم الشوك البرّيّ..
وطعم حريق فاتن[3]

مزج الشّاعر بين حاسّة السمع "صهيل" وحاسّة البصر "دمويّ"، وحاسّة الذوق "طعم الشوك، طعم حريق"، والحاسّة الأخيرة نتجت عن الحاسّتين السابقتين، وشكّلت هذه الحواس معا صورة متنوّعة المدركات، لها أثر عميق في المتلقّي يمسّ السمع والبصر والذوق، مما ضاعف القدرة على استيعابها.

أما الصّورة الذوقيّة فلها كينونتها الخاصّة، فالشّاعر يترك أثرا جميلا لطعم الشوك البريّ وطعم الحريق، على عكس المتوقّع، فطعم الشوك يصير معادلاً للأرض؛ لأنّ الشوك جزء من بريّة الوطن، وطعم الحريق يعادل الثورة، وهذا وذاك ناتج عن صهيل الحصان الدمويّ الذي يأتي من كلّ الشرفات يذكّر بالوطن، ويصهل لإذكاء شعلة المقاومة. وزاد من فاعليّة الصورة التبادل بين الذوق والشمّ في "طعم حريق فاتن"، فالأصل رائحة الحريق، لكنّ هذا التبادل جعل المتلقّي يتذوّق فعلا طعما مُرّا للحريق، وتتحوّل مرارة الشوك والحريق من الطّعم السلبيّ إلى طعم جديد يتذوّقه المتلقّي بمذاق خاصّ، وتشي لفظة "فاتن" بهذا المذاق الجديد الذي يحدث لذّة نفسيّة، مبعثها الضدّ الذي يُنْتِجُ ضده: (المرارة تنتج الحلاوة).

---

[1] انظر: إبراهيم الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي – مثال ونقد، 111-112.
[2] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 136.
[3] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 82.

ثانيا: الصّورة المركّبة:

تنمو الصور الجزئيّة نموّا عضويّا، وتتآزر فيما بينها تحت وحدة الشعور والإحساس، وتتفاعل على نحو يؤدّي إلى تشكيل صورة متكاملة الأبعاد من عدد من الصور المفردة، إذ تنصهر هذه الصور معا مشكلة كائنا واحدا يكوّن بنية القصيدة النهائيّة؛ فالصورة المركبّة هي: "مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر ممّا تستوعبه صورة بسيطة"[(1)].

وهذا النمط يعبّر فيه الشَّاعر عن فكرة موجدا حالة انتظام داخلية بين الصور تتسّم بالتكامل والتداخل[(2)]؛ فالصورة الواحدة ترسم بالكلمات إحساسا من الأحاسيس فتجعله جليّا للعين أو الأذن أو اللّمس...، ثمَّ تأتي صورة أخرى قربها، فَيَنْبلج معنى ليس هو معنى الصورة الأولى ولا الثانية، ولا معنى لمجموع المعنيين معا، بل هو نتيجة للمعنيين في اتصالهما، وفي علاقة الأوّل بالآخر[(3)].

فالصور المتجاورة توجد علاقة جديدة بينها قائمة على التداخل والتفاعل، مكوّنة نسيجا له تأثير "أوسع مدى، وأبلغ في البناء الكلّيّ، وقد تنفجر منها الدلالة الكلّيّة للنصّ"[(4)]، وكأن الشَّاعر يبغي من وراء ذلك "الوصول ... إلى إحساس موحّد عن طريق وفرة الصورة وتداخلها وتفاعلها"[(5)]، ومن ثمّ فإنّ دراسة الصّور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهريّ للقصيدة[(6)].

وهناك طرق مختلفة لتركيب الصور في شعر وليد سَيْف منها:

1- حشد الصور:

يكون هذا الأسلوب التصويريّ عن طريق تراكم الصور المنتقاة المترابطة، التي تتفاعل مع بقيّة العناصر لإحداث تأثير معين.

ويتمّ هذا الحشد عن طريق توالي التشبيهات المتآلفة، التي تُعطي صورة واضحة المعالم لما قصده الشَّاعر، وتأليف الصور على هذا النحو يُبيّن مدى التلاحم بين أجزائها؛ فنموّ التشبيهات معا هو نموّ عضويّ ونفسيّ، ولا يفهم كلّ جزء منفردا أبدا، لأنّ ذلك تضييع للمدلول، وقتل للقيمة الجماليّة.

ومن أمثلة هذا النمط التصويريّ قوله:

سَلمى جسدٌ يتفتّح من حمأ الطين ويرشح بالأسرارْ
سَلمى ليست قمرا يطلع من فلك الأشعارْ
سَلمى قمر وحشي يطلع من فلك الأزرارْ
سَلمى وردة نار تتفتح في حُمّى الأسحارْ

---

(1) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، 136.
(2) انظر: نفسه، 136.
(3) انظر: أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الجيوسي، 77.
(4) أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، 263.
(5) محمد منال عبد اللطيف، الخطاب في الشعر، 80.
(6) انظر: إحسان عبّاس، فنّ الشعر، 200.

سَلمى قنبلة تخلع أبواب السجن،
وتطلق من صدري الإعصار
سَلمى قطعة شمس،
ما زالت من زمن الخلق الكونيّ
تتقلّب في أصلاب الدهر وأرحام الحمأ الناريّ
حتّى انتفضت من عاصفة النار الغجريّة
أفتن ما خطرت فوق قلوب العشاق صبيّة
سَلمى عين مهاة عربيّة
سَلمى قامة غانية روميّة
سَلمى غِلمة راقصة هنديّة
سَلمى شمس زنجيّة
سلمى كل صبايا الأرض اجتمعت في جسم صبيّة[1].

حشد الشَّاعر أحد عشر تشبيها بليغا متواليا؛ ليجلّي صورة سلمى الفعليّة، وهو في هذا التداعي التصويريّ لا يستطيع إيقاف الدفق النامي للصورة التشبيهية الممتدّة عموديّا؛ فصورة سلمى النادرة تلحّ عليه إلحاحا عجيبا يجعله يفرّغ هذا الإلحاح في هذه التشبيهات المتوالية، واللافت أن المشبّه واحد مما عمّق دلالة الصورة المركبّة، وركّزها في الوعي، فأصبحت سلمى مفهوما له تعريف متعدّد المدلولات: سلمى: {جسد يتفتّح، قمر وحشيّ، وردة نار، قنبلة، قطعة شمس، عين مهاة، قامة غانية، ملمس جارية، غلمة راقصة، شمس زنجية، كلّ صبايا الأرض}.

فالصورة منحت سلمى تعريفا مفصّلا، وهُوية كاملة، وبروز التناقضات في صورة سلمى جعل الشَّاعر يعطيها ملمحا نهائيا هو أنها تمثل كل صبايا الأرض ذوات الصور المختلفة.

والصورة في نموّها المتكامل تبدأ من الوحشيّ إلى الأليف:

قمر وحشي، وردة نار، قنبلة ← عين مهاة، قامة غانية
← ملمس جارية، كلّ صبايا الأرض

وكأن الشَّاعر يضمّن هذه الصورة صورة فكريّة أبعد من صورة سملى المرأة، هي أن البدايات تكون بالثورة والغضب والحرب، ثمَّ تنتهي لتحقيق الأمن والعدل والسلام. أو أن سلمى الرمز بمواصفاتها المختلفة لن تحصل على هُويّة المرأة الحقيقيّة إلا بعد أن تثور، وتنتفض لتحقّق أنوثتها، وتستعيد رقتها، كذلك فسلمى رمز ضارب في عمق القدم تؤول بدايتها إلى ذلك الزمن الوحشيّ –بداية الخلق الكونيّ– تقلّبت في الأزمنة حتى انتفضت أخيرا لتحقق صورة جديدة، فالانتفاض حقق لها هذا التغيير، وهذه المعاني وغيرها لا تفهم إلا باجتماع التشبيهات معا، فحينها تكتمل الصورة.

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البريّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

وقد يشكل صورة مركبة عن طريق حشد الصور –غير التشبيهات– فينتقي مجموعة صور تعطي لوحة نهائية، من ذلك قوله:

وتطاير في الكون بخار وردى
بصق المقتول دما في وجه القتلة
وتعلّق بالنجمة كي لا يسقط أرضا
وتراءى الموت له في زيّ صبيّة
تغسل ساقيها في ماء النهر..
فتشتعل الشهوة فيه، يفور، ويرتفع..
فيغمرها.. كي تولد في اليوم التالي أنهارا أخرى
وامرأة أخرى[1]

يصوّر الشّاعر نموذجا فلسطينيّا من نماذج المجاهدين لحظة استشهاده، هو (عبد الله بن صفيّة)، وقد تلاحقت الصور كاشفة عن مشهد الموت: البخار الورديّ يتطاير، والمقتول يبصق دمه في وجه القتلة، ويتعلق بالنجمة ليظل متعاليا فوق الأعداء، والموت يظهر على أجمل هيئة: (امرأة صبيّة تغسل ساقيها في النهر)؛ ليغريه بالشهادة، فيبادر نحوه؛ لتتوالد الأشياء بعده، حتى تستمر الحياة.

2- تَكَامُلُ الصُّوَر:

تتشكل مجموعة من الصور تعمل معا على بناء صورة مركبة متكاملة متآزرة فيما بينها[2]، تعطي تصورا معينا للمتلقي، وتجعل أجزاء القصيدة أكثر ترابطا وتكاملا. ومن أمثلة ذلك:

وأنظر في الموج يلمسني ويداعب جسمي
قليلا قليلا يفارقني الخوف..
يرتاح جَفني، ويسترسل القلب
تأتلق الرّوح، تملأني رغبة للغناء
وشيء كعصفورة الإشتهاء
ويتسع القلب ملء الفضاء
أكاد أسلّم للموج جسمي ليصنع بي ما يشاء
على فرشة الماء والحب والموت والإنتشاء!
تراه جنون الصفاء!؟؟
تراه اشتياق التراب القديم إلى الماء والإرتواء؟!

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 81-82.
(2) انظر: (صالح أبو إصبع)، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، 70.

تبصّرْ!

تبصّرْ!

هنالك حورية البحر تصنع من زبد الموج ردفا كدعصِ الرّمالِ

وقدّا كنخل العوالي

ونهدا تداعبه الريح حتى اشتعال الخيالِ

تمتّع

تمتّع من العمر قبل الرحيل

وعرّج على الفلك المستحيل

وملْ نحوها مثلما تشتهي

فإن من العجز ألا تميلْ

وشُمَّ العرارَ على صدرها

وأشعل عليه جريد النخيل

تبصّر، تبصّرْ!

لها رمش ليلى الغويّ، ونظرتها الناعسة

هي الآن تُقبل نحوك، يشتعل الماء فيك..

ويبعث جذوتك اليائسة

وتومئ نحوي، أكاد أمدّ يدي نحوها

فيصفعني الماء، ينقشع الوهم..

ينكسر النهد، والردف في حومة الماء..

تنحلّ قامتها، وتذوب كما غيمة الحلم في زرقة البحر..

أنشب في الصخر كفّي لأحمي روحي من فتنة الهاوية

إذن هذه الصّخرة العارية

هي الآن روحي، هي الآن جسمي

وجسري إلى البرّ، والنخل والناس والشّرفة العالية

هي الفاصل المنتهى

هي الشاهد المشتهى

وحَدّي من الموت والزرقة العاتية

كلانا أنا، فهي زندي وضدّي

وقربي وبُعدي

ومرجع جسمي، ونفسي، ولحظاتها الباقية

تَمسّكْ بها، واستلم صدرها

أنت منها
وما هي إلا امتداد ذراعيك حتى الحمى الظاعن المستحيل
وشَعر الصبايا الطويل
وضجّة حارتنا قبل موت الأصيل!(1)

ترسم الصورة لحظة من لحظات شبه الهدوء، يعيشها عبد الله البرّي وهو في صراع مع الموج، تبدأ بمداعبة الموج، ومفارقة الخوف قليلا قليلا، مما جعله يستشعر بعض المعاني النّفسيّة التي لم يكن يستشعرها في لحظات الضيق، تتبع هذه الصورة المتوازنة نوعا ما، صورة حورية البحر، وهي صورة ملائمة لجوّ الهدوء الذي يستشعره عبد الله؛ فتبدو الحورية المائية بردفها، وقدّها، ونهدها، فيدفعه دافع النظر والاستمتاع، وهذا الدافع هو تيار داخلي يكشف صورة داخلية لنفسه، وهي صورة مؤتلفة مع الصورة الأولى "الهدوء"؛ فالهدوء دفعه لتأمل هذه الحورية الفاتنة، وأخذ يبث فيها الرّوح، ويرسم لها جسدا حقيقيا، وأقنع نفسه أنها قادمة إليه، وقدومها سيعيد له الأمل بعد اليأس، لكنّ الصورة الرابعة تجيء لتعصف بكل التوقعات، حين يمدّ يده نحو تلك الحورية، فينقشع الوهم، وتتلاشى المرأة في عباب الماء.

ثمَّ تجيء الصورة الأخيرة، حين يفطن عبد الله لنفسه، فيهبّ يحمي روحه بصخرته التي تعدّ جسر الحياة الحقيقية لديه، والصخرة فقط هي التي ستوصله إلى مبتغاه، وليس حورية البحر.

وهكذا تتكامل الصورة، من خلال مجموعة من الصور التي تتآزر معا، وهذا اللون أعم وأشمل من لون حشد الصور؛ لأنّه حشد لصور مركبة لا صور مفردة. وقد يقصد الشَّاعر من وراء تآلف الصور السابقة أن يبين موقف الإنسان الذي ينتابه التواكل في لحظات الهدوء والاطمئنان، فيخدع نفسه بأشياء كثيرة لا جدوى منها، وقد تغويه فتثنيه عن هدفه، لكنّ الذي يفطن لنفسه قبل الضياع قد ينجو.

وهذه الصورة هي صورة الفلسطيني الذي أصبح يُغرى بمغريات كثيرة في أثناء الانتفاضة، لكنّها مغريات خادعة كحورية البحر، لن توصله إلى مراده في التحرّر والنجاة، فجسّدت صورة الالتجاء إلى الصخرة في البحر صورة الفلسطيني الذي لا يؤمن إلا بالمقاومة والفعل، فهذا هو الجسر الذي سيوصله إلى المنتهى والمشتهى والحمى والصّبايا الحسان.

3- الصّورةُ المَشْهَدُ:

تُبنى هذه الصورة من خلال تكوين معالم متكاملة لمشهد من المشاهد، قد يكون واقعيا، أو متخيلا، وقد تخلو هذه الصورة من التشبيهات والاستعارات؛ لأن الهدف منها تقديم مشهد عن طريق النقل والبناء والتخيل، وتجيء خلال القصيدة، ولايقصد بها مشهد القصيدة الكلي؛ لأن مثل هذا المشهد يشكل صورة كلية.

وغالبا ما تحتاج هذه الصور قصائد طويلة نوعا ما؛ لتستوعب الفكرة، وتقدم المشاهد بوضوح؛ لأن رسم المشهد يحتلّ حيّزا مكانيا قد لا تحتمله قصيدة قصيرة.

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البريّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

ومن المشاهد التي كوّن وليد سَيْف منها صورة واقعيّة قوله:

كان الطفل على باب الخيمة..
يمضغ آخر كسرة خبز عاريةٍ..
حين أتته الطلقات الناريّة
من هول الصدمة في اللحظات الأولى..
لم يعرف ماذا صارَ..
ولكنّ الصدر الطفليّ تصدّعَ..
وانفجر الدمّ وصندوق الأقمار السّريّة
واندفع هواء الرئتينِ..
رذاذا ورديا يُغرق وجه الكرة الأرضيّة
بَصَقَ (اللّقمة) من فمه
... وانكفأ الصدر على (الطّبليّة)
وتجمّدت الدهشة في عينيه
ومدّ يدا يائسة نحو (اللّقمة)[1].

ينقل الشّاعر مشهدا يجوز أن يكون حقيقيا لطفل يقف على باب خيمة اللّجوء يمضغ كسرة خبز، وسرعان ما تأتيه رصاصة مفاجئة، ينذهل أمامها، لكن لا تمهله الدهشة وقتا، حتى يبصق اللقمة، وينكفئ، ويظلّ يتشبث بالحياة فيمد يده نحو اللقمة لكن دون جدوى.

مَثّل المشهد السابق فعلا قابلا للحدوث، ونقل صورة مؤثرة لطفل لاجئ، وقد عمّق الشّاعر بهذا المشهد مأساة الطفل، ومأساة الإنسان الفلسطيني، وعذاب الإنسانية المقهورة.

ومن المشاهد ما يأتي متخيلا، فيشكل الشّاعر أبعاده كما يريد، وكما تتراءى له الأشياء، دون أن يعاين مثلها في الواقع، مثل قوله:

وصعدتُ إلى جبلٍ..
كان العالم تحتي
ورأيت الناس يموجون..
رأيت الزبد المنفيّ على السطحِ..
رأيت نفايات المرجل، والسّادة..
والقوّادين على مائدة الإفطارْ
ورأيتُ جلود النسوة تفرم مع أوراق التبغِ..
وتُحفظ في عُلب السّيجار
ورأيت التعساء عيونا فارغةً..
ينتظرون قطارات الليل على الأرصفة السوداء

---

[1] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 95-96.

والضوء الشاحب يتكسّر في الحاناتِ..
وفي الثكنات وفي الساحات ويدفن وجه الأشياء
ورأيت امرأة يتفتّح فيها الرّمانُ..
وتولد فيها الأنهار
كانت تتسوّل في أحد الأنفاق على وتر الجيتار
كان الصوت نديّا..
يقطر بالحزن وباللّيل..
ومن بين أصابعها كانت تتساقط آلاف الأقمارْ
كانت ترثي زمنا..
يخلو من فرح الأطفال ومن رائحة الأزهارْ
زمنا تتشرد فيه الأحلام وتُسجن فيه الأشعار
ورأيت عجوزا تترنّح في الطرقات
تبحث عن "حصّتها" من هذي الدّنيا في أكوام الفضلاتْ
تحمل في سلّتها قمرا من تنكٍ..
وبقايا حبّة تفّاح وجريدة،
تتحدث عن "تعويم العملة" عن "جبل الزبد" المهدورِ..
وقائمة الأسعار!!!
ورأيت عصافير بلا أجنحة،
ووجوها شائهة من غير إطارْ
خلّفها رسام مجهول فوق جدار
وشهيدا يغمره الموج، وتطلع من عينيه الأشجارْ
ورأيت الحرس الليليّ..
يصادر أحلام العشاق..
وأوراق الشعراءِ..
ويقتحم الأبواب المشبوهة والأسرار
يقتلع الأسنان الذّهبيّةَ..
من فكّ امرأة ميّتة تسكن في عينيها الأقمار
قالوا: كانت تنقل خبزا وجرائد للثّوّارْ
ورأيت الصحف اليوميّة
تحمل وجهي المطويّ وراء الكوفيّة(1)

يصوّر الشّاعر مشهدا متخيلا حين صعد جبلا، وكان فوقه أعلى من الجميع، فأخذ يطّلع على ما يجري تحته في العالم، فرأى مشهد الناس يموجون، والنفايات والقوّادين وجلود النسوة والتعساء والمشنتين وامرأة تتسوّل وأخرى تترنح في الطرقات، تبحث عن حصّتها في أكوام القمامة، وشهيدا غارقا في الموج، يبشر بالحياة، والحرس الليليّ يلاحق الجميع، والصحف اليومية تطارد بطل المشهد.

---

(1) وليد سيْف، تغريبة بني فلسطين، 29-32.

ففي هذا المشهد قدّم الشّاعر صورة لما يدور بخلده، كشفت عن متناقضات العالم، وأبرزت صورة الإنسان المنبوذ. وأظهر المشهد وضعين متقابلين: الوضع الأول يحتوي العالم المستبد ممثلا في القوّادين والحرس الليلي، والوضع الثاني يحتوي العالم المسحوق ممثلا في الإنسان الضعيف مثل: النسوة التي تفرم، والتي تتسول، والشهداء الذين تسحقهم قوى البطش، لكنّ الشهداء لا يفقدون قوّتهم مثل الآخرين؛ لأنهم يستعيدون بالموت معنى الحياة.

وهناك صورة المشهد الاسترجاعيّ، يسترجع الشّاعر فيها صورة مشهد حقيقي رآه سابقا، واستقر في الذاكرة، مثل قوله:

ألا ليت شعري أعود إلى صهوة الأرض يوما..
فأمتصّ منها رحيق الثواني
وأختزل العمر، ليس الزّمان إذا ما انقضى غير بعض الثّواني!
وأغمض عيني،
تمور الشوارع بالخلق، ما أجمل الخلق..
هذا أنا حائر في الزّقاق..
وهذا "أبو صالح" يقرأ الوفيات وينعى فساد الزمان
مساء البنفسج يا أيها الحيّ ... هذا أنا
لا تردّ الشوارع، ينكرني الخلق والشرفات العوالي.
ثلاثون عاما أمرّ أمام الدكاكين، نفس الدكاكين..
تحت النوافذ، نفس النّوافذ..[1]

يستعيد "عبد الله البري" صورة قديمة يختزنها في الذاكرة، وهي صورة تمثل مشهدا من مشاهد الوطن قبل ثلاثين عاما، تظهر فيها الشوارع المائجة بالناس، وأزقة الحي، وبعض المعارف "أبو صالح"، وشرفات المنازل ونوافذها، والدكاكين.

ثالثا: الصُّورةُ الكُلِّيَّة:

تنمو الصور الجزئية مشكلة الصور المركبة، وتنمو هذه وتلك نموا عضويا رأسيا حتى تتكامل فتشكل بنية القصيدة كاملة، ومعنى هذا "أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشّاعر، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء"[2]؛ أي أن القصيدة في حقيقتها صورة كبرى تنتظمها الصور الجزئية والمركبة، فهذه الصور كحبّات العقد، كلّ حبة تبدو جميلة في ذاتها، والقصيدة بمنزلة العقد كاملا بعد تنظيم هذه الحبّات في سلكه، فيبدو شكلا كليا متكاملا له جماله وتفرده، لكنّ كيفية وضع الحبّات يؤثر في هذا الجمال، وكذلك القصيدة يكمن جمالها في أجزائها وفي كلّها؛ فاللّذة فيها تتأتى "من الكل كما تتأتى من كلّ جزء من الأجزاء على حدة"[3]. بَيد أن "تلاحم الصور الجزئية في علاقات

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(2) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، 108.
(3) ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: محمد يوسف نجم، 167.

متكاملة لها جمالياتها الخاصة التي تنبع من ذاتها، ويكون للصورة الكلية القدرة على منح المتلقِّين تـــأثيرا فريدا يختلف عن تأثير الصورة الجزئية المفردة"[1].

وهذا التأثير ناتج عن تفاعل العناصر الفنية في البناء الشّعريّ، وتبدو هذه العناصر أجمــل فـــي شكلها المتكامل، وتقدم الصور الكلية الموضوع كاملا، فيخلص المتلقِّي بفكرة تامة يتحرك تجاهها، وقــد لا تكفي الصور الجزئية للدّلالة على مقاصد الشَّاعر في القصيدة الواحدة.

وهناك قصائد لا تشكل صورة كلية لانعدام البناء العضوي المتنامي فيها، وتــشظّي أجزائهـــا، فيبدو كل جزء بمفرده لا يمتّ بصلة للآخر، أو قد تكون الأجزاء متنافرة متناقــضة مــع بعــضها؛ لأن الشَّاعر لا يملك حِيَلا فنية للربط بينها، أو لا يمتلك القدرة الكافية على صياغة تجربته صياغة متكاملـــة، وقد يكون هذا الإخفاق نتيجة لضعف الموهبة، والمقدرة الفنية، وضآلة الإلمام بأساليب اللّغـــة. وغيـــاب الوحدة يهدم البناء الشعري، فينعدم وجود النص المتكامل القائم بذاته؛ لذا كان تجلّي الصورة الكلية فـــي القصيدة فيصلا بين قصيدة ناجحة، وقصيدة غير مستكملة العناصر.

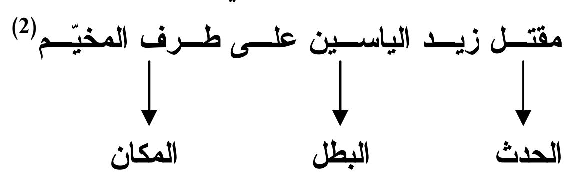
والدارس لشعر وليد سَيْف يجد قصائده تنطوي على صورة كلية يركّب أجزاءها بذكاء حتى في قصائده المبكرة، وهناك أساليب فنية أنتجت هذه الصور، منها:

1- البناء القصصي:

يقوم الشَّاعر بسرد قصة متكاملة العناصر والأبعاد، وهذه القصة تستغرق القصيدة من أولها إلى آخرها مشكلة صورة متكاملة للشخوص والأحداث.

وتمثل هذه الصورة قصيدة "مقتل زيد الياسين":

حدّد الشَّاعر حدث القصة وبطلها ومكانها في عنوان القصيدة:



سير القصّة:

الافتتاح: افتتح الشَّاعر القصيدة بما يشي بحدثها، وهو افتتاح يناسب البنية القصصية التي لا تدخل الحدث الرئيس مباشرة، فبدأها راسما لوحة حزينة ملائمة لحدث القصيدة، ودافعة لقراءة ما يتلوها، يقول:

واها يا أقمار الحزن الباردة الفضيّة
يا زهرات المدن السّحريّة..
حيث تعلّق خضرةُ
... فوق الجدران

---

[1] علي أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، 403.
[2] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 121.

اسما ممنوعا .. وقصائد مسبيّة

أيّة أحزانٍ تمطر شرفاتك يا "باقة"[(1)]

ثمَّ يأتي مشهد خضرة ليتداخل مع مشهد "باقة" مشكّلا مشهدا بديعا للصمود والإصرار على الحياة أمام كوارث الموت:

أية أحزان توقظ حتى قلب الصّخر

تشعل في أعماق البحر

أحلام عذارى الماء وجنّيّات الصّمت،

إذ تقفز خضرة

خارج سكّين الزمن الباهت

في منطقة يسمح فيها بالتجوال

مثل غزال طاهر

فضّي الجبهة والضلف*

يركض أبدا

في أكوان الخضرة والدّهشة والرّؤيا

مرحا كفراشة[(2)]

وفي وسط هذه الصور يعرض مشهد الأعداء الذين غيّروا ملامح الأشياء، وكانوا سببا في الموت، لكنّهم عجزوا عن طمس بصيص الأمل في عين خضرة:

(وحين أتوا أحرقوا كل عشبٍ..

لقوه وداسوا على كل زهرة!

وحين أتوا، تركوا

بين كل حبيبين. جمرة!

وحين أتوا

قرأوا فوق كل العيون..

سطور الزمان الذي سيكون..

ولم يستطيعوا اقتناص النجوم

.. التي تحترق

على عين خضرة

وتترك فوق الرّموش الفسيحة

ربيعا ومهرة!!)[(3)]

وتظل الصورة في بنائها القصصيّ تنمو، وتبني خضرة أحداثها، إلى أن تتطوّر لتصل إلى الحكاية الفعليّة، فيرسم الشّاعر صورة لخضرة تتجوّل في منتصف الليل بين الحارات تبثّ مأساتها في قلب العالم، لكنّها لا تزال صلبة مؤمنة بالحياة رغم الموت:

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 121.

* هكذا وردت والصّواب: "الظلف"، (انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة "ظلف"، 229/9).

(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 122-123.

(3) نفسه، 124-125.

في منتصف الليل
حين يصير القمر البارد طفلا
.. والحزن
يسقط في القلب كنجم ميّت
تتجوّل خضرة بين الحاراتِ..
وتعبر من كل الشرفاتِ
توقد في قلب العالم جرح المأساةِ
في منتصف الليل
تتلفّع خضرة بالدّنيا .. وبأوجاع الجرحى
وجــراح الشهــداء!
. . . .
– يا ولدي
تلك الأيام القادمة الحلوة
ما زالت خلف مضيق الموت،
لكنّ حماس الشهداء
أن* يفتر يوما..
يتوالد كل صباح ومساء(1)

ثمَّ يعمّق الحدث بتقديم مشهد مرعب لمدينتين هما عمّان وغزّة، وهــو مــشهد يثيــر الوحــشة والرَّهبة، ففيهما شاع شبح الموت، وعمّ الخوف والوِحدة والفراغ بعد غياب زيد الياسين:

الرعب يسيطر في عمّانَ..
وفي غزّة
يُقتل كل نهار إنسان
إنّا لا نقدر أن نتحدّث عن هذا العار
كان الرعب يثير الرعب هنالك..
والطرقات
مقفرة لا تعبر فيها غير الرّيح
والأطفال ينامون على الأرض الباردة الصّلبة
في غرف الدور السّفلى
تأكلهم في الليل الوحشة والرهبة
ما كنت لتسمع غير نباح الكلب..
وطلقات رجال البوليس
ما كنت لتبصر غير صبيّ يبكي في مدخل دار
"زيدَ الياسين"(2)

---

* هكذا وردت، ولعلّ الصّواب: "لن"؛ ليستقيم المعنى.
(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 130–131.
(2) نفسه، 132–133.

وأخيرا يصوّر المشهد النهائي، وهو مشهد مقتل زيد الياسين أكثر من مرّة، مرّة في غزّة، ومرّة في مخيم الوحدات في عمّان:

قتلوه أكثر من مرّة
في شاطئ غزّة مرّة
وعلى طرف "الوحدات" الثكلى مرّة
ما كان غبيّا .. لكنْ
-يا لتعاسة قلب طيّب-[1]

وأسند فعل القتل للحرس اللّيليّ في هذا المشهد:

لكنّ رجال الحرس اللّيليّ..
شدّوه من ياقتهِ..
وأمام الأطفال،
سلبوا غدّارته وهُويّته واسمهْ
في منتصف اللّيل
حين تكون النجمات،
لامعةً .. كعيون أليف يشتاق أليفَه
والرّيح
تحتلّ الشرفات وتصفِرُ في صدر مثقوب
لَعْلَعَ في الجوّ رصاص رجال الشرطة
والفارس ظلّ قتيلا في طرف الحارة
يتخبط بالدم وفي جبهته خمس نوافذ مفتوحة
تعبر منها الشمس الأولى ... والأشجار
وبكى الشاطئ في غزّة.. والحارات
لكنّ الموت القاسي .. لم يُذبِلْ حتى بسمته الحلوة[2]

سرد الشّاعر الأحداث سردا قصصيا مؤثرا، وجاء السّرد متدرّجا مشوّقا عميقا، وأدّت كل لفظة وعبارة وظيفة فنية في السطور الشعرية، وأضفى واقعية على الأحداث، فحدّد زمانها، وقرّبه ليحصره في منتصف الليل. واختيار هذا الزمان يعمق الحدث، ويثير في المتلقّي أحاسيس خاصة تجاه وقت مظلم خال من الحركة، والناس يغطّون في النّوم، ثمَّ وصف تلك اللحظات وصفا دقيقا: النجوم لامعة، الريح تحتل الشرفات. وفي هذا الجوّ يوجد مفارقة: هدوء الليل ولمعان النجوم، يصاحبه صفير الريح ولعلعة الرصاص، وقساوة الموت.

وهكذا انتهى الحدث المتنامي بإطلاق الشرطة خمس رصاصات على الفارس، ثمَّ ينقل صورة هذا البطل مضرّجاً بدمه، وفي جبهته خمس نوافذ أصبحت معبرا للشمس والشجر والحياة... وبعد ذلك ينهي الشّاعر مشهد الموت بمشهد جديد للحزن والبكاء:

وبكت أجمل "نسوان" فلسطين عليه
حين اشتعلت أشجار العالم في جنبيه[3]

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 133-134.
(2) نفسه، 135-136.
(3) نفسه، 136.

وبعد تقديم المشهد الأليم يستجمع الشَّاعر قواه متمثلا (خضرة) التي ظهرت في نهاية القصيدة لتنفض غبار الحزن الذي ألمّ بها منذ بداية القصيدة، فها هي ترى في الشهادة بزوغ شمس الحياة، وفي الوقت نفسه تظهر الإصرار والتحدّي لمواصلة الثورة، وعدم الاستسلام أمام جيوش الأعداء أو رجال الشرطة بعد نهاية "زيد الياسين".

وبذلك أنقذ الشَّاعر قصيدته من هوّة الموت، وبعث في أوصالها الأمل والحياة، وهو الأمل نفسه الذي ينبعث في نفس الإنسان المؤمن في ظلّ الأزمات الكبرى.

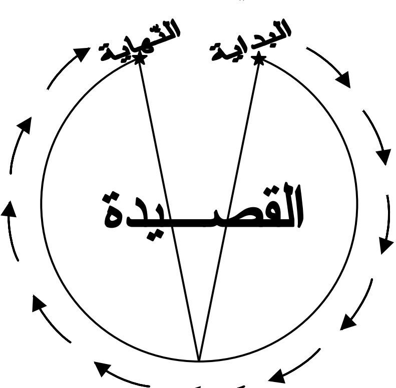
وهكذا تجلّت الصورة الكلّية في أسلوبها القصصي؛ فقدّم الشَّاعر قصّة شعرية أشبه بالواقعية، بدأها الشاعر من نهايتها إذ قدم مشاهد للحزن والبكاء، وردة فعل خضرة في أولها، وتلت ذلك مشاهد مختلفة إلى أن قصّ الحدث الرئيس وهو مقتل البطل، فسارت الأحداث بصورة عكسيّة تبعا للدّفق الشعوري، والانفعال العاطفي؛ فالموت يسبب الحزن والبكاء؛ لذا لاءم تقديم هذا المشهد نفسيّة الشَّاعر وانفعاله، وكذلك نفسيّة المتلقِّي، لكنّ القاصّ يسير غالبا عكس ذلك في بناء القصة، فيتعامل مع الأحداث بصورة منطقية عقلية؛ لأن حرارة العاطفة والانفعال تكون أقلّ حدّة.

ورغم أن الشَّاعر ابتدأ حزينا متهاويا باكيا، إلا أنه بعد عرض مشهد الموت غدا إيجابيا قويا متحديا؛ لأن استمرار البكاء لن يجدي، ولا بد من مواصلة مشوار "زيد الياسين"، لا قتل النفوس حزنا وتأسُّفا، وبذلك أخرج القصيدة من اليأس مقدما العبرة من استشهاد زيد الياسين.

ولولا الأسلوب القصصي لجاءت القصيدة أقلّ عمقا، وأضعف تأثيرا، وأبعد عن الواقعية المقصودة، لكنّ هذه القصصية لم تخرج القصيدة من نوعها الأدبي، فظل الفرق قائما بينها وبين القصة النثرية لغلبة العاطفة والخيال والأسلوب الشعري عليها.

2- البِنَاءُ الدّائريّ:

يشكل هذا البناء صورة كلّيّة في القصيدة، ويقوم على ابتداء القصيدة بموقف معين، أو لحظة نفسيّة، وإنهائها بالموقف نفسه(1)؛ فالشَّاعر يسير في هذا البناء سيرا دائريا يبدأ بنقطة ثمَّ يعود إليها على النحو:



ولتحقيق هذا الأسلوب، يلجأ الشَّاعر "إلى تكرار الأبيات التي ابتدأ بها، أو تكرار مضمون الفكرة"(2)، والهدف من ذلك تأكيد الموقف البدئي، ففكرة هذا الموقف تكون ملحّة على الشَّاعر تباغته في

(1) انظر: (صالح أبو إصبع): الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، 93.
(2) نفسه، 93.

كل مكان من القصيدة، حتى إذا جاء ليختمها ألحّ عليه شعوره لاستعادتها وإبرازها في الخاتمة لأهمّيتها، ويكون هذا الموقف المحور الرئيس لبنية القصيدة فيربط الشَّاعر بين قطبيها (البداية والنهاية) مارّا بأجزائها كلها. وربما كشف هذا البناء عن عجز فنّي لدى بعض الشعراء حين لا يكون لتكرار الموقف البدئي أي أهمية، فيختمون القصيدة ببدايتها لأنّهم عجزوا عن مواصلة الكتابة أو عن إيجاد خاتمة مناسبة. وأحيانا تجيء هذه الخاتمة للسيطرة على الدفق الشعوري المتواصل؛ إذ لا يستطيع الشَّاعر إيقاف السيل الشّعريّ أثناء الكتابة، وفي الوقت نفسه يريد أن ينهي القصيدة فيكرّر البداية ويختم القصيدة قبل أن تنتهي بالنسبة له.

ويهتم وليد سَيْف بهذا البناء، وهو بناء مقصود في شعره، ومن قصائده الدائرية قصيدته الطويلة: "البحث عن عبد الله البرّي".

تبدأ القصيدة بمشهدين هما: مشهد موج البحر، ومشهد ترقّب الغرق:

-1- هو البحر يمتدّ حولي ويوغل كالرّوح في الرّوح
موج يطاول قلبي ويلمس حدّ السماء
هو البحر يطفو عليّ قليلا ويغرق بي ثمَّ شيئا فشيئا
أَمَ انّي الغريق وهذا جنون الصفاء؟

-2- سأغرق بعد قليل
ويشربني الموج حتى انكسار النخيل
بذاك الحمى الظاعن المستحيل
سأغرق بعد قليل
ويغرق في داخلي البحر..
يفتحني ثمَّ يفتح لي بابه الأبدي إلى عتمة
خلفها عتمة خلفها ظلمة، خلفها حلكة
خلفها.. شمعة!! خلفها شعلة!!
خلفها قمر، خلفه كوكب..
خلفه أمّنا الشمس قاب الرّموش..
وأدنى قليلا.. ويشربني الضوء حتى الغياب
يُغيّبني الضوء حتى انكشاف الحجاب
أنا الآن قطرة ضوء..
أجل لم أعد رائيا، بي يرى المبصرون سطور الكتاب[1].

ابتدأ بتصوير هول البحر، وارتفاع الموج، ثمَّ رسم صورة متخيلة للغرق حين يأخذه الموج شيئا فشيئا، ثمَّ تيقّن أنه غارق لا محالة، لكنّ هذا الغرق سيكون مسارا يمر في عتمة، ثمَّ عتمة، ثمَّ ظلمة، ثمَّ حلكة، وبعد هذه الظلمات المتراكمة يصل إلى النور: شمعة خلفها شعلة، خلفها قمر، خلفه كوكب، خلفه

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البري، (ملحق رقم (1) من البحث).

أمّنا الشمس، حينها ينحلّ الغريق إلى قطرة ضوء في الجوّ النوارنيّ، ليسطع على العالم، وبه يرى النّاس كل شيء، فالبداية غرق وتضحية، ومصارعة للموت، لكنّ النهاية تحقيق هدف في الوصول إلى المُراد.

ثمَّ تسير القصيدة، في مقاطع متنامية متآلفة، كلّ مقطع يؤدي إلى لاحقه؛ عارضة إشكاليّات عبد الله البرّي، وتحوّلات هذه الشخصية، ورؤاها، وإصرارها على البحث الدّؤوب عن الخلاص، وإظهار مقدرة الذّات في المواجهة، والثّبات على المقاومة رغم كل المعوّقات؛ فعبد الله لا يألف العيش في البحر أبدا؛ لذا يعمل جاهدا للعودة إلى مكانه الطبيعي –البّر– ففي "مقدمة القصيدة يشير الناظم إلى صخرة في وسط البحر، وإلى تشبث عبد الله البريّ بالصخرة بيديه، فيما يحاول الموج الكاسح اقتلاعه، فهو بين الغرق والخلاص، وتنمو القصيدة في هذا الخط: التوجه من البحر إلى البرّ"[1] نموّا عضويّا يسير بها مرّة نحو التوتر، وأخرى نحو الهدوء النّفسي؛ فمرّة يرى عبد الله البري أنه غارق لا محالة، ومرّة يسلمه اللاوعي إلى حلمه الأبديّ في الخروج؛ فيرى نفسه هناك بعيدا عن اليابسة، يسير في أزقة الوطن، ويعانق سلمى –الرّمز– ومرّة يستيقظ وعيه فعلا، فيعلن انتفاضته الكبرى ليعود.

وينهي الشّاعر قصيدته بالعودة إلى البحر والغرق والمعاناة، فيؤكد بدايتها مشيرا إلى أن غرقه سيكون فاتحة الحياة حين ينحلّ في الماء قطرة ضوء، وهذا الانحلال هو التحول الذي قصده الشّاعر بعد رحلة المعاناة الطويلة. وكأن عبد الله فعلا وصل إلى حيث الشمس، وانْصَهر فيها، وعلى الرغم من صغره إلا أنه كبير برؤاه، وأثره، وتضحياته، وإصراره، ويشير إلى البداية الصعبة التي كتبت نهاية جميلة، فالنهاية مرتبطة بالبداية، والبدايات تكتب النّهايات. وعاد الشّاعر في نهاية القصيدة إلى تلك البداية لأهميتها، ولأنها الهدف من القصيدة كلها، وفيها عبّر الشّاعر عن موقف فكريّ، ونظرة خاصّة:

هذا أنا.. يملأ البحر جسمي..
وأغرق، أغرق.. أغرق..
يغرق في داخلي البحر..
يفتحني، ثمَّ يفتح لي بابه الأبدي إلى عتمةٍ..
خلفها عتمة، خلفها ظلمة، خلفها حلكة،
خلفها.. شمعة!! خلفها شعلة،
خلفها قمر، خلفه كوكب..
خلفه أمّنا الشمس قاب الرّموش..
وأدنى قليلا.. ويشربني الضور حتى الغياب
يغيبني الضوء حتى انكشاف الحجاب
أنا الآن قطرة ضوء،
أجل لم أعد رائيا، بي يرى المبصرون سطور الكتاب.
وأدرك في آخر الأمر

---

[1] إبراهيم خليل، الضفيرة واللهب، 63.

أنّي وإن كنتُ جُرما صغيرا

فقد يسع الصّدر ما تحمل الأرض ما قد تظلّ السماء

وللقلب ما يمنح القلب ما يستردّ الفداء

وللدّم من وطني ما تضيء الدّماء

ولي من خدود الصبايا القواتل ما يقطف الإشتهاء

وأن النهايات يكتبها الابتداء!!

وأن النهايات يكتبها الابتداء!![1]

هكذا سار الشَّاعر سيرا دائريا مجسّدا صورة قصيدته كاملة، وختمها بما ابتدأ به، لكنّ خاتمته جاءت خلاصة لمشاهد القصيدة، وبناها بناء ذكيا، وضمنها خلاصة الشعور الفني، والتكرار فيها لم يجئ ممجوجا نابيا، بل خدم الغرض السّياقيّ، وعمّق الهدف الشعريّ.

رابعا: أَنْمَاطٌ أُخرى:

هناك أنماط للصورة الشعرية في شعر وليد سَيْف، خرجت عن الأنماط السابقة واتخذت خصوصّيتها من طريقة فاعليّتها، فقد تكون جزئية أو مركبة، لكنّ لها وجودا فنيّا آخر، ووظيفة خاصة، ومن هذه الأنماط:

الصُّورَة الحُلْمِيَّة:

هذه الصورة لا تصف واقعا معينا، بل تختلق واقعا وتصفه، مقدمة مكانا وزمانا مغايرين لمنطق الزمان والمكان[2]؛ ففي الحلم تتحطم الحدود، وتصطدم الأشياء ببعضها لتعبّر عمّا يصطرع في نفس الشَّاعر من نزعات[3].

ويرى السّرياليّون أن "حالة الحلم هي وحدها حالة الشعر؛ لأن النّفس تجري فيه على سجيتها"[4].

والصورة الحلمية تراود الشعراء حين لا يستطيعون تجاوز واقعهم، أو تحقيق رغباتهم، فيستعيضون عن إخفاقهم بأحلام يصوغها الحدس والتكهّن واللاوعي، وأحيانا ينظرون إلى الحلم على أنه الحقيقة عينها، إرضاء لطموحهم، وإشباعا لرغباتهم. لكنّ هذه الصورة ليست وليدة حلم النوم؛ لأن هذا الحلم "لا يكفي حاجة الشَّاعر في توكيد ذاته، وتحقيق رغباته على النحو الذي يريد، ومثل هذاالحلم يسلب الشَّاعر إرادته، ويجعله متفرجا على (نسخة) له خرجت عن طوعه، أما حلم اليقظة فإن صاحبه حاضر في حلمه ... وعليه يكون الجزم بأن وراء كل قصيدة حلم يقظة، ووراء كل حلم مشروع قصيدة"[5].

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البري، (ملحق رقم (1) من البحث).

(2) انظر: عبد الكريم قحطان، الصورة في شعر لطفي جعفر أمان، 145-146.

(3) انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النّفسي للأدب، 108.

(4) إيليّا الحاوي، الرمزيّة والسّرياليّة في الشعر الغربيّ والعربيّ، 241

(5) عبد الإله صائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، 61.

وقد اهتم وليد سَيْف بهذه الصورة التي جاءت مرّة كاشفة عن طموح مستقبليّ، وأحيانا نَكَصَتْ إلى الماضي كاشفة عن أحلام طفولية لا تزال تراود الشَّاعر.

وهذه إحدى الصور التي ينتزعها من أحلام الماضي مستعيدا صورته وهو في حضن أمه:

فيسبل العيون
يجوس في معابر سحرية القباب
ويشتل الضياء في مزارع القمر
يطير خلف طائر ملوّن الجناح
تحمله جنيّة البحار.. فوق مركب العُباب
وتحت غابة قديمة الربيع
يطارد الصغير أرنبا وديع
أو يقطف الثّمر..[1]

تبدو الصورة غريبة غرابة حلم فعلي، لكنّه حلم جميل، يبدو فيه الطفل النائم بعيدا في عوالم سحرية يجوس معابرها حينا، وحينا يبعد جدا ليهبط فوق القمر يشتل ضياءه، وحينا تحمله جنّيّة البحار في مركبها وتخوض به العباب، ثمَّ يختم سلسلة الأحلام بحلم يردّه للواقع، يظهر فيه وسط غابة قديمة يمارس لعبته المفضّلة في مطاردة الأرانب، وقطف الثمار.

هذه الأحلام المزدوجة تعبّر عن سذاجة طفولية في ظاهرها، لكنّها في الحقيقة انعكاس لما في وعي الشَّاعر من أمنيات كثيرة بعيدة المنال، وأعظمها عودته إلى أمه؛ لأن هذا الحلم تحقق في حضنها.

وحرمان الشَّاعر من العودة إلى وطنه كان وراء أحلام كثيرة، تبدو واقعية، لكنّها ليست كذلك؛ لأن الشَّاعر يراها كذلك في حلم ليس في واقع:

حملت التين للأحباب والأهلِ
وكان الباب مفتوحا لكل الناس
وحدّث والدي القرويّ عن أصلي
وطفلي دافئ كالوعد.. كالأعراس
تحاوره على عينيك..
قبّرة على مهلِ
وذبنا.. كان صمت الليل يطوينا
.. فيحلم ربما فينا..[2]

لم يعد الشَّاعر إلى قريته فعلا ليحمل التين ويدخل الدار ويحدث والده عنه، لكنّه يرسم ذلك في مخيلته مشكّلا حلما مستقبليا لعودة أصبحت شبه مستحيلة. وزيادة في تقريب الحلم للواقع استعمل الفعل الماضي (حملت، كان، حدّث، ذبنا...) حتى لا يشكّ المتلقّي في صدق الصورة.

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 48.
[2] نفسه، 107.

وهناك صور حلمية أعمق دلالة، مثل:

ورأيت وجوها أعرفها،
تتألق فوق الصّهواتِ،
لقد كنتُ أقاسمها الخبز وأوجاع الليلِ،
بمصر وأرض المغرب والشام وصنعاء
ورأيت فتى يشبهني بين الجمع
على صورة مُهر عربيّ..
– داس على رأس ابن أبيّ..
يقفز من أسوار القدس العربيّة
ويثير النقع، ويعبر كالسهم المارق في البرّيّة
كي يشرب قطرة ماء من طبريّة
ويخوضُ بأمواج البحر الأبيضِ..
حتى ينكسر على جبهتهِ..
ويعود إلى الصحراء لينفض عنه الماء رشاشاً..
يتفجّر أعشابا،
يتكسّر ألوانا قُزحيّة
يستقبل وجه الشمس بغرّته الفضيّة
والعين هنالك بلّورة ضوء تسقط فيها الشمسُ..
فتنحلّ على مدّ الصّحراء خيوطا ذهبيّة
والوهج الساخن يغسل وجه الفارسِ..
حتى تتحرّق عيناهُ..
ويثقلَ جفناهُ..
فتحت عيوني!!
وأفقت على وهج الشمس يُقدّد وجهي المسلوخَ..
رأيت وراء الغبش المتموّج ظلا خشناً..
ينتصبُ على رأسي..
وكلاما يتدحرج في سمعي كرغاء الإبلِ..
كما ينهدّ جدار في سفح جبليّ
وانقشع الغبش المتموّج..
كي أبصر وجه الشرطيّ!!!![1]

[1] وليد سيْف، تغريبة بني فلسطين، 54-57.

يتراءى في هذا الحلم فتى على صورة مهر يقفز من أسوار القدس؛ ليشرب من طبرية، ويخوض البحر المتوسط؛ ليعود إلى الصحراء القاحلة يتفجر أعشابا ويتكسر ألوانا، وإذا استقبل الشمس سقط ضوؤها في عينه فانعكس على مدّ الصحراء...، وهذه الصورة تتابعت في ومضات سريعة لتشبه الحلم الفعليّ الذي لا يستغرق وقتا طويلا. وفي نشوته بهذا الحلم سرعان ما يفتح عيونه على وهج الشمس يقدّد وجهه المسلوخ، والشرطيّ ينتصب على رأسه؛ ليتوقف ذلك الحلم الجميل، أو لتتوقف الأمانيّ الكثيرة التي تتلاشى أمام هراوات البوليس، أو في فلوات المنافي.

وفي صورة حلمية أخرى يكشف عن متناقضات الأشياء، وغرابتها:

وهُنا أبو الحَسَنِ النّواسي
متوحّدا في الكون يصنع كونه في قعر كاسِ
ويرى التباسا في الحقيقة والحقيقة في التباسِ
ويرى انتحار العشق والعشّاق ما بين احتراس واحتراسِ
ويرى برغو كؤوسه ما لا تجيء به الأماسي
وطنا بلا عسسٍ وخبزا ساخنا ويدا تواسي
ويرى بعيرا طائرا، طفلا يطارد نجمة..
قمرا يقوم من الحصى..
وغزالة تحنو عليها ذئبةٌ..
ويرى انبثاق البحر والحيتان في الأرض اليباسِ
ويرى على رأس الشهيد يمامة، ويرى الطغاة بغير راسِ
ويرى بلادا تستعيد سماءها وطيورها
ويرى شعوبا تدفن الموتى أخيرا
ويرى أسيرا يستعير من القطاة جناحه حتى يطيرا
ويرى أصابع عاشق تمتدّ مصباحا منيرا[1]

تأخذ الصورة الحلمية أبعادها من التحليق في عوالم ليست واقعية، يستوحيها (أبو نواس) من كون حالم يراه في قعر كؤوسه، لتبرز أمامه صورتان متقابلتان، أو كونان متداخلان: الصورة الأولى ملتبسة، تحوي التناقضات: البعير الطائر، الغزالة التي تحنو عليها الذئبة، انبثاق البحر في أرض يابسة، الطغاة بغير راس...، وتقابل هذه الصورة صورة أكثر إشراقا يبرز فيها الوطن واليمامة على رأس الشهيد، والخبز السّاخن، واليد التي تواسي، والطفل الذي يطارد نجمة، والبلاد التي تستعيد سماءها، والشعوب التي تدفن موتاها، والأسير الذي يحاول الطيران من سجنه، وأصابع العاشق التي تصبح مصباحا.

وتعكس هذه الصورة ملامح غير واقعية، تكاد تكون حلما، أو تخيّلا في اللاشعور.

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

الصُّورَةُ النّفسيّة:

تأتي خصوصيّة هذه الصورة من كونها انعكاسا لما في النّفس على الواقع، وليس عكس ما في الواقع على النّفس، وهذا الانعكاس تصوير مباشر وإظهار للباطن، ومع أن الصور الشعرية لها أبعاد نفسيّة، إلا أن الصورة النّفسيّة كل أبعادها نفسيّة.

وقد انتقلت الصورة الحديثة من المحسوسية إلى الحدسيّة، وأصبحت ترتبط بالأجواء النّفسيّة الكامنة في ذات المبدع، وتتشكل من مجمل حدوس ومشاعر سبقية يكون المبدع قد اكتسبها، ولكنّها تتعدى حدود الذاكرة بوصفها قدرة على حفظ بقاء الماضي إلى ذاكرة نفسيّة[1]، وسيطرة الرّؤيا الدّاخلية على صور الشّاعر تجعلها صورا ذات وجود نفسي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية[2]، والأساس النّفسي قائم على النزوع من داخل مضطرب إلى خارج منسجم متّحد[3]، ومن ثمّ فالصورة الشّعريّة ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسيّة يعانيها الشاعر إزاء موقف من مواقفه مع الحياة[4].

وهناك من يرى أن الصورة النّفسيّة تشمل بعض الأنماط التي تقدم ذكرها مثل: السمعية، والشمية، والذوقية، واللّمسية..[5]، لكن لا تكون هذه الصور نفسيّة دائماً، فمثلا نقل صورة صوت الرياح العاتية في الشتاء لا يحمل دلالة نفسيّة واضحة، لكنّ هذه الصورة تحمل هذه الدلالة حين يكون هذا الصوت ثورة الضمير أو النّفس. وقد قصرتُ هذا الموضوع على الصورة النّفسيّة بغضّ النظر عن هيئتها أو لونها أو بنائها، فمثلا يورد الشّاعر صورة جزئية عن طريق التشبيه في قوله:

صار البدر رغيفا في عينيّ[6]

لكنّه لم يقصد التشبيه المفرد المجرّد؛ أي تشبيه البدر بالرّغيف، إنما يتجاوز ذلك لنقل حالة نفسيّة، فرؤية البدر رغيفا هو رؤية نفسيّة لتغيّر الأشياء، ورؤيتها من منظور جديد.

وفي موضع آخر يقول:

هل تبصر هذا الجرح النازف في ظهري
أو هذا الجرح النازف
... في صدري
ما بينهما..
يمتدّ طريق من بغداد إلى عمّان إلى باقة
. . . . .
يعبر تاريخا يجرح مثل الموسى..
مثل عيون رجال البوليس[7]

---

(1) انظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النّفسي في نقد الشعر العربيّ، 368.
(2) انظر: السّعيد الورقيّ، لغة الشعر العربي الحديث – مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعيّة، 126.
(3) انظر: عبد القادر الرّبّاعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمّام، 177.
(4) انظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، 108.
(5) انظر: أحمد أسْحم، الصورة في الشعر العربي المعاصر في اليمن، ص 68، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت – الأردن، 1999م.
(6) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 7.
(7) نفسه، 65-66.

قد يكون هناك جرح فعلي في الظهر أو الصدر، أو هو جرح نفسي وحسب، لكنّ الشّاعر ربط بين الجرحين بخطّ نفسي مستقيم يمتد من بغداد إلى عمّان إلى باقة، ويعبر تاريخا جارحا بدل عبور المدن والأماكن، وهذه الصورة انعكاس لما في نفس الشّاعر، ونظرته الداخلية؛ لذا نقل إليها معمّقات دلاليّة: الجرح النازف، بغداد، عمّان، باقة، التاريخ الجارح، عيون رجال البوليس، وكل هذه المعمّقات تحمل أبعادا نفسيّة.

وهناك إيحاء نفسيّ في قوله:

عندما أيقظوني من النّوم..

كان القمر

صافيا مثل عين الصّبية..

حين انثنت كفّها في الوداع الأخير[1]

رَبْط القمر بعين الصبية هو ربْط نفسيّ، لا سيما لأنه اختار صفاء عينيها وبريقها في لحظة الوداع، وهذا البريق لا تراه العين إنما تراه النّفس؛ لذا ظلّ كامنا في داخلها، وأسقطه الشّاعر على محسوسات خارجية.

ومن الصور النّفسيّة:

كان العالم خلف الشّبّاك يموجُ..

وكل الأشياء تموج خطوطا شائهة

كبخار الظّهر الصّحراوي[2].

صورة الأشياء الشائهة كبخار الظهر في الصحراء؛ هي انعكاس لمرأى الأشياء في نفس زيد الياسين لحظة نفّذ المخبر عملية ساديّة داخل غرفة التّعذيب، وهو شعور بالضيق والقهر والتوتّر.

وقد يعكس الشّاعر صورة نفسيّة حانقة، كما في:

في ذاك اليوم

كان الوالي العربيّ ينام على صدر عشيقته..

ويعانق في الحلم بغيّا أخرى

وعلى شدقيه لعاب الشّبق المجنون

... وألوان الفتن الكبرى[3]

تظهر الصورة واقع الوالي العربي الغارق في الملذّات والفتن، دون الالتفات إلى ما يجري حوله، فأسقط عليه حالة من عدم المبالاة، وبدا الشّاعر مقهورا تجاه هذا الوضع، ممّا جعله ينفّس هذا القهر فقاده ذلك إلى رسم صورة فاضحة لذلك الوالي.

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 74.
[2] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 67.
[3] نفسه، 93-94.

وقد يكشف الشَّاعر في صوره النّفسيّة عن اغتراب الذّات أو الآخر، كما في:

وهُنا أبو حيّان يوغل في اغتراب الرّوح..
لا الدّنيا تراوده، ولا الصّحراء تعرفه،
ولا بغداد تمنحه يديها
أوّاه ما أقسى اغتراب الرّوح في زمنٍ
يرى الشعراء والأدباء والحكماء نافلة..
وحاشية يريح التاجر العنّين* ركبته عليها
فاحرقْ كتابك أيها العقل النّبيلُ
وادفنْ سؤالك في المدى، ولينتحرْ فيكَ النّخيلُ
وانصب لشمس الله وجهك، قد دعاك له الرّحيلُ
لا الدّار دارُك، لا ولا الصّفصاف ينمو عند بابكَ..
والهوى عجل، وحلمك مستحيلُ
والغانيات يَمِلْنَ أنّى هذه الدّنيا تميلُ
هذا زمانٌ ليس يعرف فيه قاتلَه القتيلُ
هذا زمانٌ نصفه أمسٌ وحاضره دخيلُ
العمرُ ضاع على طريق العمر والآن ابتدا الموت الطويلُ
فارحلْ فقد أذن الرحيلُ
ارحلْ إلى زمنٍ وراء الأزمنة
أشعل يديك علامةً، واجعل فؤادك أحصنة
وابدأ حوار الرّوح.. تلق الرّوح في الدفلى.. وفي سرب المها والسوسنة
واطوِ المكان إلى مكاني، والزمان إلى زماني
فأنا استراحات المحارب والمحارب(1)

يقدّم الشَّاعر صورة لغربة روحية قاسية، اتخذ فيها (أبا حيّان) رمزا؛ إذ لم يعد أحد يهتمّ بالعلم والأدب في زمانه؛ لأنه في زمن غير زمنه، ومكان غير مكانه، بل يعيش عصرا غريبا؛ لذا تمّم الصورة بمحاولة حلّ مشكلة الغربة النّفسيّة عن طريق الرحيل إلى زمن وراء الأزمنة الكونيّة، ليلتقي روحا تناسب روحه وتألُّفُها، فينهي محنة الاغتراب، ويعيش هدوءا نفسيّا.

في مثل هذه الصّور يعكس وليد سَيْف عالما نفسيا راضيا أو حانقا، يطغى فيها الداخل على الخارج، والنّفسي على الحسيّ، ويتجه الشَّاعر فيها من الداخل إلى تنسيق الوجود الخارجي بشكل موازٍ لمشاعره، وحالته النّفسيّة، ويجد المتلقّي في هذه الصور مجالاً خصبا لاكتشاف نفسيّة الفنان بوضوح؛ لأنها مرآة ذاته وحالاته المختلفة.

---

* العنّين: الذي لا يأتي النساء لمرضٍ يصيبه، (انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة (عنن)، 291/13، و(إبراهيم أنيس وآخرون)، المعجم الوسيط، مادّة (عنّ)، 664).
(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

الصُّورَةُ الاتّحاديّة:

يشكّل وليد سَيْف هذه الصور بطريقة كيميائيّة أشبه بالصّهر، أو تفاعل العناصر، لكنّه تفاعل بين أطراف لا تتّحد في الواقع، ويربط الشَّاعر بينها برابطة خفيّة لا تكاد تظهر أمام المتلقِّي الذي يحاول تفكيك هذه الصورة ليعيدها إلى عناصرها، من ذلك:

أريد أن أكون في الأجزاء
كيما أظلّ واحدا..
يا واحدي
أريد أن أكون في الأوراق
ذبولها.. ونُسْغها*
حبيبتي..
أحبّ أن أغيب في الجدران
في الرّيح.. في التراب.. في الألوان
لو أنّني أهاجر
في الصّمت.. في فتوّة الحناجر
أريد أن أكون قطرة في نهْد أمٍّ
رطوبةً دفيّة في باطن الرحم
وحفنةً من التراب في المقابر[1]

يوحّد الشَّاعر في صورته ذات الأمانيّ الكثيرة جسده بالأرض ومعطياتها، فالصورة تصهر الجسد في الأوراق والجدران، والرّيح والتراب، والألوان، والصّمت، والحناجر، ونهد الأمّ، وباطن الرحم، وفي محاولته التفلّت من زمام الغربة يلوذ بالأوراق، والجدران، ويحاول أن يهاجر في الصّمت، ويستقرّ في نهد أمّ، ويختفي في الرّحم. تبدو أطراف الصّورة متفاعلة معا متداخلة متمازجة، مثل عناصر اتّحدت معا لتنتج مركبا جديدا له خواصّه، هذا الناتج لا يكون إلا بالتحام الإنسان بالوطن، وهذا الالتحام هو ما يحميه من الهجرة.

ويظهر التوحّد التامّ في قوله:

"**سيظلّ وجهُكِ في دمي**"[2]

اتّحد العنصران (الوجه، والدّم) اتحادا كلّيًا، إن شئت فقل: أنتجا الإنسان، أو أنتجا الوطن، ولا فرق بين النّاتجين؛ فالإنسان هو الوطن، والوطن هو الإنسان.

ومثلها قوله:

وأنا أنحلّ في الحسّون إن مَدَّ جنَاحَه[3]

---

* النُّسْغ: ماء يخرج من الشجرة إذا قطعت، (انظر: (إبراهيم أنيس وآخرون)، المعجم الوسيط، مادة نسغ، 958).
(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 36–37.
(2) نفسه، 102.
(3) نفسه، 111.

تُظهر الصورة تَعلّق الشَّاعر بالعودة إلى الوطن، فيصهر نفسه في أحد معطياته (الحسّون) علّـه يعود في جسد طائر، ولا سذاجة في هذه الصّورة، بل إنها تعكس مدى تشوّق المغترب إلى وطنه، وبحثه عن كلّ الوسائل التي يمكن أن تعيده.

وقد تظهر الصورة توحّدا في أحد أعضاء الإنسان كما في:

حبيبتي..

وأنت يا حبيبتي..

عيناك يا حبيبتي..

زوّادتي في رحلة الأعماق

أغيب في ضبابها.. وفي صفائها أعود[(1)]

فالغياب في ضباب العيون وصفائها هو توحّد فيها، والتوحّد في العينين يستلزم توحّدا في الجسد كلّه، واختار عضوا بارزا للدلالة على ذلك.

ويظلّ هذا التوحّد توحّدا معنويّا نفسيّا، كما في:

حين أداروا ظهري..

وقُبيْل مُروق النّار

كنتُ هنالك أدخل فيها

عبر تضاريس الجسد الفائر

أتوحّد فيها..

دون هوية أسفار[(2)].

فالشَّاعر يلتحم بالحبيبة /الوطن/ قبل الهجرة، ويتوحّد في جسدها تاركا صورة ملتحمة الأجزاء، تعكس مدى الألفة بين الإنسان والوطن.

ويوظّف وليد سَيْف مثل هذه الصور لتدلّ على مدى التحام الفلسطيني بأرضه، والتصاق الإنسان بأهدافه النبيلة، وتعلّقه بقضاياه السّامية، وليؤكّد حقّه الوطني، وأن الغربة والتشريد لن تضع نهايـة لهـذا الحقّ، ولن تفصل بين جسدين التحما: الإنسان والأرض.

الصُّورة التَّحَوُّلِيَّة:

تتكوّن هذه الصورة بفعل مؤثّر سابق، فتأتي نتيجة لذلك المؤثر، أو تحوّلا لذلك الفعل؛ ففي هـذه الصورة جانبان: السبب وهو المؤثر، والمُسبَّب وهو الناتج، أو الحاصل بفعل السّبب.

ومن أمثلة هذه الصّورة:

يداكِ حينَ هاجرت على يديّ..

أورق الحَجَرْ،

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 38.

(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 87-88.

وأيقظت عطانة الدّماء عند جبهتي وترْ
يداك حين أوغلت في الجرح
وأوقدت زيتونة في الملح
تُضيء في العيون دون نار؛
تدحرج القمر
على سياج دارنا.. وفي محاجر الصّغار
وتاب واحد في حيّنا عن السّفر[1]

الجانب الأوّل (السبب، المؤثّر)		الجانب الثاني (المُسبَّب، الناتج)
- هجرة يديها على يديه	←	**- إيراق الحجر.**
	←	**- إيقاظ عطانة الدّماء عند الجبهة وترا.**
- إيغال اليدين في الجرح	←	**- تدحرج القمر.**
	←	**- التوبة عن السّفر.**

فصورة إيراق الحجر، وإيقاظ الدّماء وترا ناتجة عن هجرة يديها على يديه، وإيغال يديها في الجرح لتضيء العيون تحوّل إلى صورة تَدحرُج القمر على سياج الدّار وفي محاجر الصغار، ثمَّ التوبة عن السّفر.

وتظهر الصورة التحوّلية جليّة في قوله:

فَرَدَتْ في الرّيح جديلتها
فانتشرت في الكون عصافير الضّوء الفضيّ
ضحكت، فانتبه الورد وطار إلى الشفتين
ومشت فوق الشاطئ فانتقل البحر إلى الكتفين
غنّت، فاستيقظ عند الجسر رجال الحرس اللّيليّ[2]

تحولت في هذه الصورة كل حركة للمرأة (الرّمز) إلى صورة جديدة: فرد الجديلة تحوّل إلى صورة انتشار عصافير الضوء في الكون، والضحكة أدّت إلى صورة انتباه الورد وطيرانه إلى الشفتين، والمشي على الشّاطئ أنتج انتقال البحر إلى الكتفين. والغناء تحوّل إلى صورة سلبيّة هي إيقاظ الحرس ليملأ الطّرقات.

وتبدو هذه الصورة أكثر أثرا وأعمق في قوله:

سقط الشال عن الكتفينِ..
ففار الزّنبق في البرّيّة
نفر النّهدانِ..

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 117.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 14-15.

فمالت أشجار اللّوزِ..
وهاج البحرُ..
وماج النّهرُ..
وفرّت قُبَّرة نحو يديّه
ومددتُ يدي نحو الجسد المتوهّج في ضوء الأقمار الغجريّة
فانصهرتْ كفّي في النّار..
رأيت الطّلقات النّاريّة[1]

حركتان بسيطتان للمرأة حوّلت المشهد إلى صورة متكاملة: إنبات الزّنبق، ميل الأشجار، هيجان البحر، موج النهّر، فرار القبّرة، هذه الصور المائجة بألوان الحركة والحياة، هي صورة من صور الإخصاب والنّماء، ومدّ الشَّاعر يديه نحو ذلك الجسد المحظور هو مدّهما نحو الأرض التي باتت محرّمة؛ لذا فوجئ بالطلقات النارية تصهر كفّه.

الصُّورةُ الكَابوسِيَّة:

مثل هذه الصّورة تثير الرعب، وتخنق الأنفاس[2]؛ لأنها تزخر بالأفعال المخيفة، وتصوير المشاهد المرعبة، ونقل أحداث ليست سارّة تعمّق أثرها المأساوي في النّفس؛ فهي شبيهة بكوابيس الأحلام.

وظهرت هذه الصورة في شعر وليد سَيْف بوضوح في مشاهد القتل والتّعذيب، ومثالها قوله:

كان "البسطار" الأسود يعلو في الجوّ.. ويهوي..
وتناثرت الشمس شظايا في الكون..
وأبصرتُ نجومَ الظُّهر!!!
ورأيتُ كأن دريداً في الكون..
تفجّر نافورةَ دمّ..
عصفوراً يحترق جناحاه ويهوي نحو الأرض..
وكلبا جمريّ العينين يشقّ فراغ الليل..
وشيئا يسقط في بئر مظلمة ليس لها قاعٌ..
صخرا يتهشّم في فكّيّ
ثمَّ انطفأ الصّوتُ، انطفأ الكونُ،
وحلّ اللّيلُ على عينيّ!!

. . . .

حين أفقتُ، وجدتُ عيوني مثقلةً..
بتلال اللّحم المتمزّق من جفنيّ

. . .   .

والدّمّ على صدري مثل عصير التوت البرّيّ[3]

---

[1] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 35.
[2] انظر: عبد العزيز المقالح، الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، 138.
[3] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 58-60.

الصّورة أشبه بكابوس ليليّ مليء بالضرب والتعذيب، والدّماء، والسّقوط، والتهشّم، والمطـــاردة، والحرس، والكلاب، والظلام والرّعب، وهي انعكاس لواقع الشَّاعر الكابوسيّ، وتداعي المرعبـــات فيهـــا هو تداعيها واقعيّا في العالم الخارجيّ، وقد جمع الشَّاعر أشتاتها وبنى منها صورة متكاملة تثير الرّعب، وتخنق الأنفاس.

وهذه صورة كابوسيّة أخرى مملوءة بالموت:

جبل الغيم الأزرق يلبس خوذة جنديّ
وسطوح القرميد الأصفر تلبس خوذة جنديّ
وسلال الورد تخبّئ سكّين القتل الدّمويّ
همس العشّاق مؤامرةٌ..
يرسمها اللّيلة في الحيّ الشرقيّ
حرّاس الموت وأرصفة التهريب وتجّار اللّحم البشريّ
ورصيف الميناء يعجّ الليلة بالقتلة
ووراء عيون الأوغاد السَّفَلَة
يتناسل طاعون الشّام وسترات الحرس الوطنيّ[(1)]

تجسّد الصورة واقعا مرعبا، كل شيء فيه يتحمّس للقتل، ومصائد الموت منصوبة في كل مكان، وعمّق كابوسية الصّورة براعة الشَّاعر في اختيار وسائلها: سكّين القتل الدّموي، حرّاس الموت، تجّـــار اللّحم البشري، يعجّ بالقتلة، طاعون الشّام... .

وبملاحظة المتلقي هذه المشاهد ينتابه شعور غير طبيعي بالخوف، فالصّورة تبعث الموت فـــي كلّ أجزائها، وتفصيل الشّاعر لصورة الموت زاد المشهد قلقا، وضاعف إحساس المتلقِّي بالرعب.

الصُّورةُ المُجْمِلَة:

تأتي هذه الصورة فاتحة للقصيدة، وسمّيت مجملة لأنها تلخِّص المعنى الذي سَيُفصّله الشَّاعر في القصيدة[(2)]، فإذا لم تجمل الافتتاحية المعنى العامّ لا يمكن أن يقال إن هناك صورة مجملة.

ومن أمثلة هذه الصورة في شعر وليد سَيْف قوله:

المطر وراء الشبّاكِ..
على الشبّاك دماء تقطرُ..
ترسم خارطة للوطنِ
الضوء البارد يتأرجح في الغرفةِ..
تسطع في الذّهن شوارع لا أسماء لها..

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 111.
(2) انظر: شاكر النابلسي، قامات النخيل – دراسة في شعر سعدي يوسف، 202.

شجر ملتهب، أقمار يابسةٌ..
وامرأة تحتضن البحر وراء الزمنِ
مطرٌ ودماء تقطر فوق الشباكِ..
و"زيد الياسين" هنالك في الغرفةِ..
رأس يتأرجح فوق الكرسيّ[1]

أوجزت هذه الصورة فكرة قصيدة "تغريبة زيد الياسين"، وعناصر هذه الصورة: حدث في الغرفة، الشباك نافذة تطلّ على الخارج، خارطة الوطن، الشجر الملتهب، المرأة، زيد الياسين. وهذه المحاور هي محاور القصيدة البارزة التي دارت حولها من أوّلها لآخرها.

وتقدّم قصيدة "البحث عن عبد الله البرّي" صورة مجملة:

هو البحر يمتدّ حولي ويوغل كالرّوح في الرّوح..
موج يطاول قلبي ويلمس خدّ السّماء
هو البحر يطفو عليّ قليلا ويغرق بي ثمَّ شيئا فشيئا
أمَ انّي الغريق وهذا جنون الصفاء!
سأغرق بعد قليل
ويشربني الموج حتّى انكسار النخيل
بذاك الحمى الظاعن المستحيلْ
سأغرق بعد قليل
ويغرق في داخلي البحر..
يفتحني ثمَّ يفتح لي بابه الأبديّ إلى عتمةٍ..
خلفها عتمة، خلفها ظلمة، خلفها حلكة..
خلفها.. شمعة!! خلفها شعلة...[2]

دارت محاور هذه الصورة حول البحر الممتد، والموج الطامي، والغرق، وصراع عبد الله البريّ مع كل ذلك، والأمل الذي يملأ نفس عبد الله، ومقاومته الأمواج والموت، ليظلّ معلّقا بأطناب الحياة، وهذه المحاور هي نفسها المحاور التي عالجتها القصيدة تقريبا.

الصُّورةُ الحَرَكِيَّةُ:

الحركة والفاعلية ميزتان للشعر دون الفنون الأخرى[3]، فلا تكاد تخلو قصيدة من هذا العنصر؛ لأن الشعر بلغته يحرّك الساكن، وينمّي الجامد، ويبثّ الحياة في الموات؛ فهو فنّ لا يؤمن بالسّكون، والثبات، والجمود؛ ميله مع العواطف حيثما مالت، وأداة الحركة في الشعر الفعل؛ فالشَّاعر قادر على تأليف الأفعال، وتقديم الصور، وتحريكها على نحو يستشعره المتلقِّي، الذي يكاد يسمع جلبة الأصوات،

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 5-6.
(2) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي، (ملحق رقم (1) من البحث).
(3) انظر: عبد القادر الرّباعي، الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، 189.

ويرى إثارة الغبار، والإقبال، والإدبار، والصعود والنزول، فتبدو الأشياء تمور حوله بسرعة أو بــبطء، وقد تكون هذه الحركة داخلية أو خارجية.

وقد جمع وليد سَيْف بين الحركتين السريعة والبطيئة في قوله:

جَفَلَتْ في البرّيّة مهرة
قفزت، صهلت، علقت قدماها في داخل حفرة
سقطت تحت سماء الليلك جمرَة
نفذت عبر ذراع الطّفلة شفرة
والشّيخ المتسوّل في الحي الغربيّ
يرسم فوق الحائط وجه حبيبته الأولى
وقباب مدينته الأولى..
وخطوط فتوّته الأولى
يتكوّم قرب الشارع كي يحلم بالبحر الأبيض، والبحرُ
الأبيض خلف الشارع..
يتسوّل زرقتَه من عين امرأة ميّتةٍ..
تطفو فوق الماء(1)

بدأت الصورة الحركية سريعة متتابعة، فتحوّلت من الذعر إلى القفز إلى الصهيل إلى الــسّقوط إلى النّفاذ، وقد وضعت أفعال الحركة المتوالية المتلقِّي أمام مشهد حركي واقعي، ولكنّه مــشهد خــاطف ينسجم مع إيقاع الأفعال المستخدمة.

ثمَّ تنتقل الصورة فجأة إلى حركة بطيئة:

والشيخ المتسوّل في الحي الغربيّ
يرسم فوق الحائط وجه حبيبته الأولى(2)

تكشف الصورة عن هيئة شيخ متثاقل الخُطى يسير في الحيّ الغربيّ، يرسم، يتسوّل، يتكــوّم... وهذه أفعال بطيئة حركيا؛ فالرّسم يستغرق وقتا، ويحتاج تأنيا، عدا أنّ الرسّام تناول أكثــر مــن لوحــة ليرسمها؛ وجه الحبيبة، قباب المدينة، خطوط الفتوّة، أمّا التكوّم خلف الشّارع فيوحي بحركة متثاقلة تسير نحو النوم والرّكود والحلم بالبحر الأبيض.

وتوالي الحركتين النّقيضتين أدّى إلى توالي انفعالين مختلفين، وعكــس صــورتين متقــابلتين: (صورة داخل الوطن، وصورة خارج الوطن)، كذلك أوجد صورتين موسيقيتين: إحــداهما ذات إيقــاع سريع، وأخرى إيقاعها بطيء. ولا شكّ في أن النقلة الحركية المفاجئة في الأسطر أحدثت نقلة فعلية فــي التلقِّي، وتأثيرا في الاستقبال.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 109-110.
(2) نفسه، 109.

وكما ينقل وليد سَيْف الحركة الخارجية إلى قصيدته، كذلك ينقل الحركة الداخلية، مصوّرا تموجات وجدانيّة، مثل قوله:

وأذكر أني التقطت دمي وامتشقت الحجر

وكانت فلسطين تطلق زغرودة في المدى..

أفاق لها النّيل من غفوة العصر، غنّى لقطر النّدى

وغنّى زمان السّلاح،

ففتّق كل الجراح..

وغنى الغد السّيّدا

وفاض به الوجد حتّى حدود الصّدى

وأرّق ليل العدا[1]

تُظهر الأسطر الشعرية حركة إيجابية، فالأفعال التي رسمت أبعادها أفعال ذات دلالات مريحة: التقطت دمي، امتشقت الحجر، تطلق زغرودة، أفاق لها النيل، غنّى، فتّق، فاض به الوجد، أرّق ليل العِدى، وهذه الحركة هي حركة داخليّة مبعثها إحساس الشّاعر بوجود حركة موازية في الخارج، ارتدّ صداها إلى النفس.

بهذه الكيفيّات تنامت الصّورة الشعريّة لدى الشّاعر، موحيةً بعمق التجربة الشعريّة، وكاشفة عن أبعاد فكريّة لدى الشّاعر، ومختزلة معاناته الإنسانية؛ فجسّدت الكلمات القليلة أمام المتلقّي عوالم مختلفة، وقدّمت كثيرا من الأحوال التي تعتري الإنسان وهو يصارع من أجل الحقيقة.

وجاءت هذه الصّور أقرب إلى الإيحاء، بيد أنها كانت مرئيّة، أو مسموعة، أو مشمومة، أو متخيّلة، وبذلك أدّت دورا فاعلا على المستوى الدلالي والنّفسي، ولم تعد أسيرة اللاشعور الفردي. وممّا ضاعف أثرها الجمالي والدلاليّ النزوع الدّائم نحو التلقائيّة والعفوية العميقة التي تنمّ عن فيض فني غزير لدى شاعرها. وبذلك أنتج وليد سَيْف صورة شعرية حيّة، تتجدّد مع كل قراءة، وتظل منفتحة للتأويلات، وقابلة للنمّو مع كلّ تأويل.

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي، (ملحق رقم (1) من البحث).

الفصل الرابع:
الموسـيقا:

التّشكيل الخارجيّ:

1. الأوزان – التّفعيلات:

1. سياق (فعِلن – فعْلن).
2. سياق (مستفعلن).
3. سياق (مفاعلتن).
4. سياق (فاعلاتن).
5. سياق (فعولن).
6. سياق (متَفاعلن).

- تحوّل التّفعيلة في القصيدة الواحدة.
- خلط التّفعيلات.

2- السّطر الشّعريّ.

3- التّدويــــر.

4- القافيـــة:

1. القافية المزدوجة.
2. القافية المتقاطعة (المتعامدة).
3. القافية المتعانقة.
4. القافية المتراسلة.
5. القافية المتغيّرة.
6. القافية نهاية المقطع.
7. غياب القافية.

الإيقاع الدّاخليّ:

1- التّوازي.

2- جرس الأصوات.

3- إيقاع الفواصل والقوافي الدّاخليّة.

4- الإيقاع النّفسي:

1. التّداعي الإيقاعيّ.
2. التّسارع والتّباطؤ.
3. الإيقاع الحزين / الإيقاع الفرح.
4. الهدوء والحدّة.
5. تفكّك الإيقاعات.

التّشكيل الخارجيّ

1- الأوزان – التّفعيلات:

عرّف قدامة بن جعفر الشّعر بأنّه كلام موزون مقفّى دالّ على معنى[1]؛ فالوزن والتقفية سمتان رئيستان من سمات الشّعر العربي، أمّا الوزن فهو أعظم أركان الشّعر[2]، وهو الرّوح التي تُصيّر المـادّة الأدبية شعرا، ولا شعر بدونه مهما حشد الشّاعر من صور وعواطف؛ فلا تصبح هـذه شـعرية إلا إذا لمستها أصابع الموسيقا، ونبض في عروقها الوزن[3].

والوزن يمنح العَملَ الشّعري حيويّة وحركة تبعث في النّفس حيويّة وحركـة موازيـة، ينتـشي إزاءها المتلقّي، ويتجاوب مع لحنها تجاوبا فنّيّا بقدر ما تبعثه من فاعليّة. ويرى (كـولردج) أنّ الـوزن ينزع إلى زيادة الحيويّة والحاسيّة في المشاعر والانتباه[4].

وقد تشكّلت الأوزان الشعريّة قديما على نحو مخصوص شاغلة زمانا ومكانا محـدّدين، فكانـت الأبحر البسيطة والأبحر المركّبة، بيد أن القصيدة العربيّة الحديثة تخلّت "عن البحر العروضي ذي الشكل الهندسي الثابت الملازم عادة لرويّ واحد؛ ففقدت نمطا موسيقيّاً مرسوما بإتقان، وهو الذي كـان يحفـظ توازن النغمـة والإيقاع"[5] فيها. هذه الثورة ولّدت نمطا شعريا جديدا له مواصفاته التي لا تكـاد تـشبه الشكليّة القديمة، وأبرز هذه المواصفات بعثرة البيت الشّعري، وتشكيل القصيدة تشكيلا رأسيّا بعيدا عـن الهندسة القديمة، وتبدو السطور الشّعريّة الحديثة أكثر حريّة وانطلاقا؛ من هنـا رأى بعـض النّقّـاد أن الوزن القديم بشكله المعروف يحدّ من حرّية التعبير؛ لأنه يضطّر الشّاعر إلى أن يُتمّ بيتا له شطران، وقد يتكلّف معاني زائدة لا يحتاجها السّياق إتماما للشطر بتفعيلاته المحدّدة[6].

وأيّا كان الأمر فالتّجديد من سمات الإنسان، والتّغيير مرافق للحضارات؛ لذا كان متوقّعا تغيّـر نمطيّة القصيدة العربيّة استجابة لروح الحداثة، وهو تغيّر تضمّن التطوّر والتّحديث الـذي طـرأ علـى المعطيات الحضارية، والشّعر بعض هذه المعطيات، وما دامت اللّغة العربيّة تمتلك المرونـة بتراكيبهـا وتشكيلاتها فالأمر يصبح يسيراً.

وتحول الشّاعر الحديث من الاهتمام بالأوزان والقوافي إلى الاهتمام بالبنيـة النـصيّة، فأصـبح شغله "كيف يصوغ أفكاره، ومشاعره، لا كيف يحافظ على وزن معيّن وقافيـة موحّـدة، وحـرف رويّ مناسب"[7]. ورغم ذلك فالقصيدة المعاصرة لم تفرّط بالتّفعيلة والبنية الموسيقيّة؛ فالموسـيقا فـي قـصيدة التّفعيلة "عصب الإثارة التي تهيّئ المتلقّي للتجاوب مع التجربة الشّعريّة"[8]، وبوسع الـشّاعر أن يعبّـر

---

[1] انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، 64.
[2] انظر: ابن رشيق، العمدة، 121/1.
[3] انظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، 224-225.
[4] انظر: أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبيّ، ترجمة: مصطفى بدويّ، 194.
[5] عبد الله الغذامي، تشريح النّصّ، 106-107.
[6] انظر: منيف موسى، نظرية الشّعر عند الشّعراء النّقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، 422-423.
[7] عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، 21.
[8] فايز أبو شمالة، السجن في الشّعر الفلسطيني 1967-2001، 422.

بوساطتها عن حالاته النّفسيّة العاديّة والمعقّدة، ويطوّر الإيقاع الملائم لحالته، والقائم على العلاقة بين الكلمات والحروف وما يجاورها[1].

لكنّ هناك من لا يرى في هذه القصيدة أي معنى للشعريّة، فالتّفعيلة "التي يتكلّم عنها أصحاب الشّعر الحرّ ليس لها نصيب من عروض الخليل إلا اسمها"[2]، بينما يرى محمّد النّويهيّ أن في الشّعر الجديد عيبا أساسيا هو أنه لا يزال قائما على التّفعيلة العروضية بأساسها الإيقاعي التقليدي، وهذا يجعله يحتفظ بدرجة من حدة الإيقاع وبروزه ورتابته على الأذن المرهفة التي تبحث عن إيقاع أكثر خفوتا وموسيقيّة ودقة وتنويعا[3].

ووفق الرأي الأول فالشّعر القائم على وحدة التّفعيلة لا يُعدّ شعرا، وبذلك فصاحب هذا الرأي ينقض أصول الشّعر الحرّ بشجاعة واضحة. أمّا محمّد النّويهيّ فيبدو أنه يدعو إلى نبذ تفعيلة الخليل، وما يضايقه أن هذا الشعر لا يزال قائما عليها، وما يريده النّويهيّ هو استبدال النبر الأجنبي بالتفعيلات العروضيّة[4]، بالرغم من أن مسألة النبر في النقد العربيّ لا تزال عائمة "والجهود التي بذلت في بحث هذه المسألة لم تعد على البحث في الإيقاع بأية نتيجة يمكن أن يعتدّ بها"[5].

والرّأيان السّابقان بحاجة إلى إعادة نظر؛ إذ إنّ تفعيلة الخليل على الرّغم من فكّ هندستها، ورتابتها القديمة، بقيت تحتفظ بموسيقاها وإيقاعها، ومجيئها بترتيب جديد أكثر حرية لا يعيبها، بل يمنحها وجودا موسيقيّا جديداً يدلّ على مرونة التّفعيلة العربيّة وطواعيّتها في يد الشّاعر، وإيقاعها الممتد المتنوّع الذي لا ينحصر في تشكيل بعينه، وهذا ليس منقصة لعروض الخليل، بل دليل على قابليّة هذا العروض للتطوّر والنموّ.

وقد أثبت الشّاعر المعاصر أنّ في التّفعيلة الخليليّة طاقة موسيقيّة جعلتها أبعد عن الرّتابة والحدّة؛ فالشّاعر حين استعملها بأعداد متفاوتة في السّطور الشعريّة غيّر من نمطيّتها القديمة، فقضى على ما يسمّى بالرّتابة والحدّة؛ فطبيعة التشكيل هي التي تقرّر مدى وجود الرّتابة، ويمكن القول: إنّ هناك شعراً عربيّاً جاءت موسيقاه حرّة طليقة خافتة، رغم اعتماده على تفعيلة الخليل، من هنا فالعيب ليس في هذه التّفعيلة إنّما في طريقة تأليف الكلام ومدى اهتمام الشّاعر بحيويّة الإيقاع الدّاخليّ.

وبعد هذه المقدمة، يمكن التساؤل عن مدى تفاعل وليد سَيْف مع التّفعيلة الخليليّة، وكيف أدّت هذه التّفعيلة دورها الموسيقي؟

من اللافت للنظر أن وليد سَيْف التزم بشعر التّفعيلة في جميع قصائده، ولم يكتب أية قصيدة عمودية فيما نُشِر له من شعر، وهذا أمر يدعو إلى التساؤل؛ لأن شعراء التّفعيلة –غالبا– ما يكون لهم تجارب مع القصيدة العموديّة، وإتقان الشّاعر أحد الشكلين يعني إتقان الآخر غالبا؛ لأن الشّاعر المبدع لا يعوقه الشكل، لكن الشّعراء عادة يفضّلون شكلا على شكل آخر، فيغلب على إبداعهم الشّعريّ، ووليد

---

[1] انظر: رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، 177–178.
[2] إسماعيل جبرائيل العيسي، نقض أصول الشّعر الحر، 161.
[3] انظر: محمّد النّويهيّ، قضية الشّعر الجديد، 142.
[4] انظر: نفسه، 155.
[5] أحمد المعدّاوي، البنية الإيقاعيّة الجديدة للشّعر العربي، مجلة: الوحدة، ع 82–83، 1991م، ص 57.

سَيْف مفتون بقصيدة التّفعيلة، فقصر حياته الإبداعيّة عليها، ولعلّه وجد فيها كونا رحبا لممارسة العمليــة الشّعريّة، فضلا عن أنه شاعر حداثيّ، يدعو إلى النظر للتراث من منظور عصريّ.

وهذا جدول يبين التّفعيلات الخليليّة التي ظهرت في قصائده المختلفــة (نوعهــا، عــدد مــرّات تكرارها):

التّفعيلة	قصائد في زمن الفتح	وشم على ذراع خضرة	تغريبة بني فلسطين	قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ	قصيدة: الحبّ ثانية	المجموع
فاعلن	4	7	3	1	—	15
مستفعلن	6	1	1	—	—	8
مفاعلتن	5	—	—	—	—	5
فاعلاتن	3	1	—	—	—	4
فعولن	1	—	1	1	—	3
متفاعلن	1	—	—	—	1	2

يبدو من خلال الجدول أن الشّاعر استبعد تفعيلة (مفاعيلن)، و(مفعــولاتُ)، والأخيــرة نــادرة الاستعمال أصلا، في حين كانت تفعيلة (فاعلن، فعلن) الأكثر تردّدا، تليها (مستفعلن)، ولهاتين التفعيلتــين حركة موسيقيّة وإيقاع ناتج عن "تتابع فونيماتها في وحدات زمنيّة محدّدة"[(1)]، وليس هذا الإيقاع مُجــرّدا عن الدلالة؛ فالشّاعر المبدع يمكنه أن يستغلّ الدّفقات الموسيقيّة في التّفعيلات لتتموسق بما يعبّر عنه من أحاسيس مضطربة أو نظرات متأمّلة؛ فيجسّد الشعور بوساطة النغمة الموسيقيّة نفسها[(2)].

ولم يعتمد وليد سَيْف على التّفعيلات المركّبة التي تجيء في بعض الأبحر الخليليّة، كالطويــل، والبسيط، والمديد، والمنسرح، وهذا ينسجم مع اعتماد الشّعر الجديد، غالبــا، علــى نــوع واحــد مــن التّفعيلات؛ لأن تنوع التّفعيلات في السطور الشّعريّة يلزم الشّاعر بنظام محدد في ترتيبهــا يقرّبهــا مــن القصيدة العمودية، ومن ثمّ يكون عبئا على الشّاعر ويحدّ من التلقائية. وقد يكون اعتماد الــشّاعر، علــى تفعيلات بعينها، وعدم تركيب أكثر من تفعيلة في القصيدة الواحدة سببا في محدوديّة الموسيقا فــي هــذا الشّعر، لكنّ الوسائل الإيقاعيّة الأخرى تعوّض ذلك الجزء المفقود[(3)].

وفيما يأتي معالجة لسياق التفعيلة في شعر وليد سَيْف:

1- سياق (فَعِلن، فَعْلن):

تُشكّل هذه التّفعيلة في الشّعر العموديّ وزن المتدارك، وهي تفعيلة مُتَــوفّزة الإيقــاع، تــضرب الأذن ضربات موسيقيّة سريعة حسنة التأثير، ويرى إبراهيم أنيس أن البحر المتــدارك انــصرف عنــه

(1) محمّد فكري الجزّار، لسانيّات الاختلاف – الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، 30.
(2) انظر: صابر عبد الدّايم، موسيقى الشّعر العربي بين الثبات والتّطوّر، 20.
(3) انظر حول هذه القضية: عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، 75-77.

الشّعراء قديما رغم انسجام موسيقاه، وحسن وقعها في الآذان[1]، ولعل بُعد الشّعراء عنه في بداية الأمـر يعود إلى قلّة شيوعه في الشّعر العربي، ومن ثمّ قلّة محفوظهم على وزنه؛ لذا فإن موسيقاه لم تكن تواتي الشّاعر، أو تفجأه في لحظات النظم؛ لأنها غائبة من لاوعيه.

بيد أن الشّعر الحديث اهتمّ بهذه التّفعيلة، فبنى عليها معظم الشّعراء قصائد من شـعرهم، وهـذا يعود إلى أن هذه التّفعيلة ذات إيقاع جميل، وتمتلك بتردّدها موسيقيّة عاليـة منـسجمة، تـشبه نقـرات الأصابع المتموّجة المتتابعة على الطّبل، عدا عن إيقاعها السريع؛ فهي تتكوّن من ثلاثة مقاطع –مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير– لكنّ الغالب مجيئها على صورتيها (فعِلن، فعْلن)[2]، وهاتـان الـصّورتان تزيدان سرعة إيقاعها؛ هذه السرعة تتناسب مع نفسيّة الشّاعر المعاصر، الذي يعيش عصرا متسارعا في كل شيء، وكذلك تناسب رؤى هذا الشّاعر؛ لأن إيقاعها "يتناسب مع الأجواء الحالمة"[3]. عدا عن أنّ هذه التّفعيلة أقرب للفطرة، وتكاد تشكّل إيقاعات الطبيعة كما برأها الله تعالى، فتسمعها في نقـرات الأرجـل تمشي، وفي قطرات الأمطار، وتغاريد العصافير،... لذا فالشّاعر يستلهمها دون تكلّف، وهذا ينسجم مـع شاعرية وليد سَيْف المبكّرة؛ إذ لم يكن للتعلّم أثر واضح فيها.

وسيطرة (فاعلن / فعلن) على شعر وليد سَيْف وَسَمَتْه بسمة إيقاعيّة واضحة، تطـرق قـصائده بنغمة متتابعة كتلك الناتجة عن نقر الطّبل نقرات متوالية دون فواصل بيّنة. وتحمل هذه النغمـة دلالـة؛ فالإيقاع يحفّز المتلقّي للاستفسار عن المعنى الكامن وراءه. ووليد سَيْف شاعر ملحاح؛ لذا جاءت تفعيلته المنتقاة مناسبة لنفسيّته، مستجيبة لرغباته، فهي تلحّ عليه، وهو يلحّ عليها، كما يلحّ على متلقّيه، وهـو لا يعدم وسيلة في الجذب ولفت الأنظار، وكانت (فاعلن / فعلن) إحدى تلك الوسائل.

من أمثلة ذلك قوله:

وظننت الحزن إذا جاء..
سيمطر قمحا وقصائد
ويحطّ عن الأهداب المسبيّة
جدران الزمن البارد
يا حبّي الحارق كالنّعناع
وظننتُ القمر الطّيّب سوف يهاجر في عينيك
من غير شراع
ويمدّ على الجرحين مناديل الرّيح الإنسانة
يستر عقم اللّحظات العريانة[4]

خدمت موسيقا (فعلن) الحركة الإيقاعيّة في الأسطر الشّعريّة، فانـسجم الإيقـاع مـع الحركـة الشّعريّة؛ لأن إيقاع هذه التّفعيلة هو إيقاع حركيّ يشبه حركة سنابك الخيل المسرعة، ممّا أوجد إيقاعا ذا حركة حيّة في القصيدة، لكن هذه الحركة تبدو بطيئة موازنة مع الإيقاع الحركي لفعلن، وهذا البطء ناتج

---

(1) انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، 106.
(2) أشار إبراهيم أنيس إلى أن فاعلن في المتدارك، تجيء إما فعِلن أو فعْلن وقليلا ما تجيء فاعلن / (انظر: موسيقى الشّعر، 103).
(3) حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر، 11.
(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 136.

عن أصوات المد التي تكررت ستّ عشرة مرّة، والبطء ينسجم مع الحركة النّفسيّة هنـا؛ إذ إنّ الـشّاعر يعاين هذه الحركة في لحظة ظنّ ذاتيّ، وتحتاج المخيّلة وقتا معينا لترتيب هذه الحركة ورسم معالمها، ثم نسجها، ويختلف الأمر لو كانت الصورة أمامه واقعا، لأن وظيفة المخيّلة تكون نقلها لا نسجها، والنقل أو التصوير أسرع من النسج.

وإيقاع (فاعلن) أكثر بطئا من (فَعِلن) لوجود مقطعين طويلين فيها، وهذه التّفعيلة تجيء في سياقات نفسيّة تصويريّة؛ فتخدم المعنى الذي يريد الشّاعر:

عندما أيقظوني من النوم..
كان القمر
صافيا مثل عين الصبية..
حين انثنت كفّها في الوداع الأخير
وكان الشجر
يعبر الشّرفات الغريبةِ
كان الزّمان
مطرا لاسعا.. والمكان،
مهرجان..[(1)]

يستعمل الشّاعر أسلوب التصوير البطيء؛ فيعيد تصوير الأشياء في لحظة ماضية، ويستغل إيقاع (فاعلن) للدلالة على بطء حركة التصوير، وبطء حركة الفعل الملائمة للإيقاظ من النوم العميق. غير أنّ هذا الإيقاع سرعان ما يتحوّل في القصيدة ذاتها إلى إيقاع سريع مع (فعِلن):

حينَ أتوني..
واشتعلت في أنفي
رائحة العشب السّاخن
زلقت رجل حبيبي عن درج الدّار
ووقعتُ أنا[(2)]

فحركة "فعِلن / فعْلن) تستغرق زمنا يساوي زمن (فاعلن) تقريباً، لكنّ نقرة الأولى السريعة الناتجة عن تقصير صائت (فاعلن)، توحي بسرعة الحركة الإيقاعيّة حين تضرب الأذن بضربات متتابعة، كأنّها تخطف السياق خطفاً. وهذا التحوّل الإيقاعي في القصيدة الواحدة هو تحوّل موضوعيّ ونفسيّ، فالشّاعر يحرك التّفعيلة الواحدة حركات متغيّرة، منتجا إيقاعات متنوّعة.

2- سياق (مستفعلن):

تشكّل هذه التّفعيلة بحر الرّجز في القصيدة العموديّة، وتشترك مع غيرها لتشكيل أبحر مركّبة: (البسيط، الخفيف، السريع، المجتثّ). وإيقاع (مستفعلن) أكثر بطئا من (فاعلن)، وأقل حركة، لوجود

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 74.
(2) نفسه، 82.

ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير واحد فيها، ويستخدمها وليد سَيْف لنقل إيقاعاته في مواقف التأمّل، ولحظات الارتداد إلى الماضي، ومع الاستغراق الذهنيّ يطول النّفس الموسيقيّ، ويصبح الوقت متّسعا لإطالة الزمن الإيقاعيّ:

صديقتي،
لو أنني لمّا وقفتُ عند شارة الطريق
وكان في عينيّ شاهدٌ: ورائيَ الصّغار
وقبضة السّراب والغبار
لو أنّني والعشب في يديكِ موعد رقيق
غنّيتُ غنوةً.. أو قلتُ كلمتين
لكان ما يزال ما أقوله.. وراء مقلتين(1)

أنتجت (مستفعلن) إيقاعا متريّثاً، وزادت حركات المدّ من هذا التريّث، وعكست أجواء بطيئة بعد انتكاسة نفسيّة عاناها الشّاعر، وصار الآن ينتزع أثرها من الماضي، ويستعيدها لحظة لحظة، وهذه الحركة النّفسيّة البطيئة رافقتها حركة إيقاعيّة مشابهة أيقظت المتلقّي؛ فالإيقاع لا يقتصر على الشّكل الخارجيّ، بل يتجاوز إلى ما وراء هذا الشكل؛ ليمسّ النّفس، والمضمون الفكريّ، واللّحظة الشّعريّة.

وبتلحين هذه التّفعيلة يبدو لحنها قريبا للشّجن والشكوى، تجيء على شكل ضربات من التحسّر والألم، ويزيد البطء الإيقاعيّ من طول هذه النوبات:

كأنما الدموع لا تبلّل الجفون
في ساعة الوداع
سبتمبري الحزين؛
لكنّما يظلّ لي في مقلتيك
دموع أمي الحنون
تمضّني وتثقل الفؤاد بالتذكار(2)

جاء اللحن حزينا متثاقلا، يميل إلى السكون والصمت، وهذا السكون يتجلّى أكثر في مرثية الشهداء:

أمالَ رأسه الوديعَ فوق صخرة ونامْ
ورَفّ فوق جرحه اللّوزي طائرا حَمام !(3)

تشيع هذه الحركة الموسيقيّة الحركة الإيقاعيّة نفسها لحظة الموت: البطء، السّكينة، الصّمت، الحيرة، الاتّزان. وغالبا ما وردت هذه التّفعيلة في شعر وليد سَيْف في القصائد التي تميل للحزن، والبكاء، والهدوء النّاتج عن صدمة أو أمر جلل.

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 33.
(2) نفسه، 56-57.
(3) نفسه، 68.

3- سياق (مفاعَلَتُن):

هذه التّفعيلة متحرّكة، متراقصة لكثرة الحركات القصيرة فيها مقارنة مع غيرها، فهي تحوي ثلاثة مقاطع قصيرة مقابل مقطعين طويلين، وهي تشكل مع (فعولن) البحر الوافر في القصيدة العربيّة العموديّة، و(فعولن) تمنحها موسيقا جديدة أميلُ إلى الشجن، وتردّدها في المجزوء يجعلها أقرب إلى الهزج والغناء.

وقد مثّلت في شعر وليد سَيْف الإيقاعين، فبنيت عليها قصائد تميل إلى الفرح والتّراقص، كما في:

ركضتُ إليكِ عبر شوارع البلّور
تفتّت في خوابي الرّيح موسم عمريَ المنذور
حلمتُ بوجهكِ الرّيفيّ يطرق بابيَ المكسور
فعرّش خلف هذا الجسم..
هذا التّائه الجوّال
صفاء من ندى عينيك..
أنقى من رشاش النور[(1)]

لكنّ هذا الإيقاع يتحوّل إلى إيقاع شجيّ في قصيدة أخرى:

تمرّغ وجهه القدسيّ في الأوحال
وداسته الحوافر ساعة الترحال
تثقّب صدره المسلول في الصحراء..
فوق ذراع صبّارة[(2)]

يستطيع المتلقّي أن يعيش بأحاسيسه مع الإيقاع الأول والثاني؛ ليجد الفرق، رغم أن التّفعيلة واحدة، لكنّ السياق والبناء الداخليّ والنّفسيّ اختلف، وحركة الفعل تحوّلت، وتغيّر مدلولها على النحو:

ركضتُ إليك	⟷	**تمرّغ وجهه**
شوارع البلّور	⟷	**الأوحال**
حلمت بوجهك	⟷	**داسته الحوافر**
عرّش خلف هذا الجسم	⟷	**تثقّب صدره المسلول**
رشاش النور	⟷	**ذراع صبّارة.**

أوجدت الأفعال الأولى حركة سَارّة، تسارعت مع الركض والحلم...، لكنّ مجموعة الأفعال الثانية عكست حركة حزينة متثاقلة، تتناسب مع التمرّغ في الأوحال، وتثقيب الصّدر المسلول...، وبذلك يحرّك الشّاعر إيقاع التّفعيلة مع إيقاعه الدّاخلي، وتأمّله النّفسي، وكلّ ذلك ينسجم مع توقّعات المتلقّي؛ ليستقبل حركة نفسيّة موازية.

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 61.
(2) نفسه، 153.

4- سياق (فاعلاتن):

تمتلك هذه التّفعيلة موسيقيّة عالية؛ لوجود صوت المد (الألف) مرتين فيها، ممّا منحها غنائيّة جميلة، ولحنا متناسقا بتناسق توالي الصّوامت والصّوائت، وهذا أوجد إيقاعا بطيئا هادئا. ويستغل وليد سَيْف هذا الإيقاع العذب في بناء بعض قصائده، أو أجزاء منها.

من ذلك:

طولَكَرمْ
أيّها الصّمت الذي..
يورق في صدري نغم
أيّها الحرف الذي
يرعى على الأهداب دم
الذي سافر يوما عن يدينا
لم يمُت يوما.. ولا نحنُ ذَوَيْنا
إنّنا نحمله في مقلتينا[1]

رغم إيقاع (فاعلاتن) الرّقيق إلاّ أنّه يبدو شديد الوقع في قوله (طولكرم)، والشدّة متولّدة من أحرف هذه اللّفظة: الطاء المفخّمة الانفجاريّة، والكاف الانفجاريّة، والرّاء التكراريّة المفخّمة، وهذا يمنح السّياق تنويعا إيقاعيّا: الشدّة الكامنة في اللّفظة، الرّقّة المتولّدة عن التفعيلة. وتتجلّى التموّجات الموسيقيّة في تفاوت الأسطر الشّعريّة، وإضفاء غُنّة رخيمة من خلال قافيتي الميم والنون، ممّا زاد (فاعلاتن) فاعليّة تُنشي المتلقّي، وتحرّك استجابته إذا قرأها ملحّنة لتشكّل أنشودة عذبة. ويستعمل هذه التّفعيلة في أكثر من موطن عند حديثه عن طولكرم، فكأن الشّاعر يتأثّر بإيقاع هذه اللّفظة (فاعِلانْ)، فيسحبه من لاشعوره على قصيدته كلّها، أو جزء منها، موائما بين إيقاع مدينته الحبيبة المتغلغلة في أعماق روحه، وإيقاع قصيدته النّابعة من تلك الأعماق؛ لينتج سيمفونية جميلة لهذه المدينة ولحنها الآسر.

وهناك قصائد لا ترد فيها لفظة (طولكرم)، لكنّ الشّاعر يوقّعها بإيقاع مدينته، مشكّلا لحنا يتلاءم معها، فرغم غيابها تحضر في النّفس دائما، تحرّكها بلحنها، وحركاتها وسكناتها:

ليس في كفّيّ يا بنت السّنونو والمصاطب
غير قلبي.. وترابك
وغضون العشق في وجهي..
وآلام التجارب[2]

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 110.
(2) نفسه، 79.

5- سياق (فعولن):

يقلّ استعمال (فعولن) في شعر وليد سَيْف رغم طاقتها الموسيقيّة العالية، وما تحمله من لحن حماسيّ قويّ متّزن. واللاّفت للنّظر أنّه لم يبن قصيدة كاملة على هذه التّفعيلة، إنّما جاءت في أجزاء من بعض القصائد التي بُنيت على أكثر من تفعيلة.

وسياقات هذه التّفعيلة التي وردت ثلاث مرّات في شعر وليد سَيْف، سياقات تميل إلى الحركة والحماسة، وهي سياقات ثوريّة قويّة:

أمسّد شعرك بالنّارِ..
أدعوك: أمّ العيال
وأزرع في طمي عينيك شاهد جرحي
وشارة طيني[1]

وتنسجم حركة (فعولن) مع حركة السّياق في:

وأذكر أنّي التقطت دمي وامتشقتُ الحَجْر
وكانت فلسطين تطلق زغرودة في المدى
أفاق لها النيل من غفوةِ العصر، غنّى لقطر الندى
وغنّى زمان السّلاح
ففتّق كلّ الجراح
وغنّى الغد السّيّدا
وأذكر أني رفعت يدي وقذفتُ الحَجْر[2].

تواتي (فعولن) حركة الأفعال: وأذكر، التقطت، وامتشقت، تطلق، أفاق، غنّى، ففتّق، رفعت، قذفت... وهي حركة منحت السّياق حياة وتيقّظا، وبعثت الرّوح في أوصال القصيدة، فغدت متماوجة بحركة إيجابيّة، يتفاعل المتلقّي مع إيقاعاتها الحماسيّة التي تراها عين النّفس، ويستلذّ بها الإحساس:

وأذكر أنّي رفعت يدي وقذفتُ الحجر[3]

هذا السطر الشّعريّ يتمَوْسقُ مع حركة رفع اليد، وقذف الحجر فعلا؛ فحركة اليد وقذف الحجر تنتهي بإيقاع مواز لإيقاع (فعو)، أو هو إيقاع مواز للحظة سقوط الحجر، وفي أحواله كلّها هو إيقاع ملائم لحركة الجسد أثناء قذف الحجر.

6- سياق (مُتَفاعِلُنْ):

تمتلك هذه التّفعيلة هدوءا أكثر، واستطالة في النّفس، وتباطؤا أشدّ من غيرها، وهذه سمات تمنحها جمالا إيقاعيا، وتمنح الشّاعر مجالا لانتقاء الألفاظ، وتركيب العبارات، غير أن هذه الخصائص لا تتواشج مع نَفَس وليد سَيْف السّريع، وحركته المتواثبة، وإيقاعه الذي ينأى عن الاستطالة والبطء الهادئ:

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 86.
(2) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(3) نفسه.

فدعي سؤالك واتبعيني
حتّى تخوم المستحيل
ناري براكين الجسد
ودمي نخيل
والرّوح أسرار الأبد
والعمر أكثره قليل
في داخلي يعدو ولَد
خلف الفراشة والصّهيل
تبكي بلاد في بلد
ودمي استعارات الأصيل[1]

يبدو الإيقاع أسرع من إيقاع (متفاعلن) المعهود؛ لتقصير الأسطر الشّعريّة، وتوظيف ألفاظ وتراكيب توحي بالموسيقا السّريعة: فدعي سؤالك واتبعيني، ناري براكين، يعدو ولد، تبكي بلاد...، ويغدو السّياق كلّه سببا في هذه السرعة؛ حين يمتلئ بثورة نفسيّة، وإصرار على الفعل مع الإسراع في هذا الفعل.

وفي القصيدة نفسها يميل الشّاعر إلى إيقاع (متفاعلن) البطيء؛ فيمنحها امتداداً في الصوت، واستطالة في النّفس؛ فيشعر المتلقّي بهدوء إيقاعيّ، يصاحب استقرارا نفسيا، أو لحظة تأمّلية:

ويداك نخل، والمدى رحبٌ، وأحلامي يقيني
ولديّ من عينيكِ عشقٌ يملأ الدّنيا صهيلا
ولديّ من عينيكِ عشق يوقظ الموتى، ويرديني قتيلا
ولديّ من عينيكِ عشقٌ يستضيء بناره مليون عاشقْ[2]

يعبّر الشّاعر عن لحظة هدوء نفسي، فجاء إيقاعه أقرب إلى الاتزان، وأبعد عن القلق الموسيقيّ، وهذا الإيقاع يلائم تلك اللّحظة الشّاعرية، لحظة انفساح المدى، وفي ذلك انفتاح يرافقه استرخاء عاطفيّ، واستبطاء إيقاعيّ، فيعبّر عن أحاسيسه تعبيرا تنتشي النّفس إزاءه، وترتاح لإيقاعه الأكثر هدوءا، وزاد هذا الهدوء: طول الأسطر الشّعريّة، والألفاظ والتراكيب الموحية بالاتساعِ والانتشار: المدى رحب، لديّ عشق يملأ الدّنيا صهيلا، عشق يوقظ الموتى، عشق يستضيء بناره مليون عاشق.

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
[2] نفسه.

تحوّل التّفعيلة في القصيدة الواحدة:

هذه التحوّلات تعني مزج الألحان في القصيدة الواحدة، والتنويع في التّفعيلة؛ فتُبنى القصيدة الواحدة على تفعيلتين أو أكثر، فهل لهذا الأسلوب مغزى، أم هو مجرّد تلاعب بالتّفعيلات؟

يرى محمّد النّويهيّ أنّ هذا التنوّع هو حيلة يلجأ إليها بعض الشّعراء المعاصرين، وهو مجرد تنويع لم يؤدّ وظيفته، ولم يخفّف حدّة الإيقاع، فقط أدّى إلى حشد فظيع من التّفعيلات في القصيدة[1].

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أمرين: الأوّل: أنه إذا جاء هذا التنوع استسهالاً وتيسيرا فإنه لن يخدم القصيدة بشيء، بل سيؤدّي إلى سقوطها "في المباشرة والنثريّة وتفكّك أجزائها"[2]، وبذلك يصبح الرّأي السّابق في محلّه، والظاهر أن "النّويهيّ" قصد هذا، لإشارته إلى أن هذا التنويع لم يؤدِّ وظيفة، بل كان عبئا على القصيدة المعاصرة.

والأمر الثاني: هو تعمّد الشّاعر هذا المزج تعمّدا يخدم القضيّة الإيقاعيّة، والدلاليّة، وهذا المزج يختلف عن الخلط؛ إذ إن المزج قائم على "التخطيط المحكم الذي يقف وراء الانتقال من بحر إلى بحر آخر.."[3] بينما الخلط قائم على الفوضى والعشوائية.

وأيّا كان التنويع فهو عنصر من عناصر التنبيه والجذب، وكسر الرّتابة وتجسيد المشاعر، وليس مجرد حيلة جوفاء؛ فالتّعدّد في تفعيلات القصيدة "يمكن أن يتيح لها فرصا للتعبير عن تعقيد التجربة، وثرائها، ويظلّ للتّعدّد إمكانيّات موسيقيّة، تساعد على تكوين المعاني والعاطفة، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئا واحدا..."[4] فكلّ تفعيلة تأتي في مقطع معيّن تناسب فيه الموقف الفكريّ، أو البعد النّفسيّ[5]، عدا عن أن القصيدة في هذه الحالة تصل إلى المستوى الإيقاعيّ الذي تلتقي فيه العلاقة الأحادية بين عنصرين لتشكّل شبكة من العلاقات بين العناصر الإيقاعيّة المختلفة؛ ليصبح المتلقّي أمام إيقاع مركّب مكتمل[6].

من هنا، فإن التّحوّل في التّفعيلة في الشّعر الجديد يؤدّي إلى تحوّل في الإيقاع يلازمه تحوّل في الدّلالة، والموقف النّفسيّ؛ فالأمر ليس مجرد حشد فظيع للتّفعيلات، وأين هو الحشد؟ فالشّاعر لا يتحول في كل سطر عادة إنما يكون ذلك في جزء كامل من أجزاء القصيدة، ويأتي هذا المزج في القصيدة الطويلة نسبيّا بتعدد أكثر؛ لأنها تتيح للشاعر التنوّع، بينما القصيرة تحدّ من إمكانيّة هذا التنوع؛ لضيق مساحتها، ومن ثم ضيق استيعابها لإيقاعات شتى.

وجدير بالذكر أنّ هذا التنوّع عنصر تجديديّ رافق القصيدة العربيّة، وهذا يشير إلى مرونة هذه القصيدة، ومرونة الإيقاع الشّعري الخليليّ، وتطلّع الشّاعر العربيّ الحديث إلى إيجاد "بناء سيمفونيّ متنوّع الدّرجات اللّحنيّة، أو للتعبير عن عدد الأصوات الشّعريّة التي أصبح يضمّها عمله"[7].

ووليد سَيْف رأى في التّنويع الإيقاعيّ فضاء رحبا لتلوين تجربته، ونقل مواقفه المختلفة من خلال هذا التلوين، فضلا عن بثّ حركة دراميَّة من خلال التحوّلات الموسيقيّة التي يفاجئ المتلقّي بها.

---

(1) انظر: محمّد النّويهيّ، قضية الشّعر الجديد، 95-96.
(2) رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، 190.
(3) أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، 65.
(4) صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلة، 229.
(5) انظر: حسن الغرفيّ، حركيّة الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر، 25.
(6) انظر: بسّام قطّوس، البنى الإيقاعيّة في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"، مجلة: أبحاث اليرموك، م 9، ع 1، 1991م، ص51.
(7) السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث – مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة، 201.

سياقات تحوّل التّفعيلة:

1- القصيدة المقطعيّة:

اعتمدت بعض القصائد المقطعيّة في شعر وليد سَيْف التّنويع في التّفعيلة، ولم يتجاوز ثلاث تفعيلات في القصيدة الواحدة. وهذا التنوّع يأتلف مع هذا الشكل الفنّيّ، ومع الموقف الفكريّ الذي يعبّر عنه؛ فالمقطع قصيدة صغيرة قائمة بذاتها داخل قصيدة كبرى، وتحمل فكرة معيّنة، وإن كانت تتّصل بباقي المقاطع في المجمل العامّ.

ومثال ذلك قصيدة (**أغنيات حبّ فلسطينيّة**)[1] التي تضمّنت أربع أغنيات، كلّ أغنية شكّلت مقطعا، جاءت الأولى والثانية على تفعيلة (فاعلاتن) والأغنيات ذات صلة بمدينة (طولكرم)؛ فالأولى أغنية مهداة إليها، والثانية أغنية عن فراقها، فوحّد الشّاعر التّفعيلة فيهما؛ لتوحّد شعوره وموقفه وتجربته في المقطعين.

يقول في الأولى (إلى طولكرم):

كلّ ما أملكه ذكرى جميلة
عن حبيب لم يخنّي.. لم أخنهُ
ملء عينيه ابتهال.. وانتظارات طويلة
وسلال تنثر الورد على زهو الطفولة[2]

ولا يشعر القارئ بأية فجوة حين ينتقل إلى المقطع الثاني المتوحّد مع الأوّل في الإيقاع والإحساس، يقول في نهاية المقطع الثاني:

يا حبيبي.. غير أنّا حين نمضي
نتعزّى بغد اللّقيا.. وأفراح التراب
والعصافير التي تولد من عينٍ إلى عينٍ..
ومن بابٍ لباب[3]

وفي المقطع الثالث "عن الوفاء" يتحوّل إلى تفعيلة (فعولن)، وهي تفعيلة حماسيّة، يميل إيقاعها إلى التحدّي وإذكاء روح التمرّد، بيد أن شدة الصوت وقوة الانفعال تتلوّن بموسيقا عذبة جعلت المقطع متوازنا سمعيا، وهذه العذوبة ناتجة عن إيقاع (فعولن) ذي النقرات الثلاث (نقرة قصيرة تليها نقرتان طويلتان)؛ فالتّفعيلة معتدلة نوعا ما، ممّا خفّف حدّة التوتّر العاطفيّ:

وأزرع في طمي عينيكِ شاهد جرحي
وشارة طيني
أناديك: أمّ العيال.. أنا جئت أمّ العيالِ
فمن قال ضاع الهوى الموسميّ..
تعالي خذيني
وإن متّ ردّي جفوني
وعند اخضرار المغيب على جبهتي..
قبّليني ![4]

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 78.
[2] نفسه، 78-79.
[3] نفسه، 82-83.
[4] نفسه، 86-87.

وجاء المقطع الأخير (الفارس والأغنية) على (مُفَاعَلَتن)، وهذا المقطع هو أغنية يحدوها الفارس، فاختار لها الشّاعر نغما متراقصا، ممّا ييسّر تلحينها، ومدّ صوتها وغنائها، وهذا يضفي عذوبة على المقطع الذي أراد الشّاعر أن يكون أغنية:

أقول لها:
أتيت إليكِ يا مسروقة الصّوتِ
لنبني كوخنا الموعود
ونخصب إن يظلّ العمر يا معبودتي طفلا
حكاوٍ عن أمانينا التي صارت..
وإن متنا،
ستخصِب أرضنا فلاّ[1]

2- في سياق الحوار الذّاتيّ:

قد يهمس الشّاعر بنفسه في أذن نفسه خلال القصيدة، فيتحوّل من إيقاعه الرئيس إلى إيقاع جديد، ثمّ يعود إلى الإيقاع الأوّل، وكأنّ هناك صوتين يترددان بطريقة مختلفة، أحدهما جليّ ظاهر، والآخر خفيّ داخل النّفس، على هذا النحو:

واها يا أقمار الحزن
يا زهرات المدن السّحرية
حيث تعلّق خضرة
أيّة أحزان توقظ حتى الصّخر،

} ⟸ **فعلن**

(وحين أتوا أحرقوا كلّ عشبٍ..
لقوه وداسوا على كلّ زهرة !
وحين أتوا، تركوا
بين كلّ حبيبين. جمرة !
. . . .)

} ⟸ **فعولن**

آه يا أقمار الحزن[2] } ⟸ **فعلن**

انتقل الشّاعر من الإيقاع السّريع (فعِلن) إلى الإيقاع الأبطأ (فعولن)؛ فدلّ بالإيقاع الثاني على طول الحدث ودوام المعاناة، ثمّ عاد إلى السّريع (فعلن). فالشّاعر ينقل لحظة حزن متأجّجة على فقد زيد الياسين، لكنّه في خضمّ هذه المعاناة يستذكر موقفا آخر مناقضا هو مجيء الأعداء، وعَيْثهم فسادا في الارض، ولتباين الموقفين اختار تفعيلتين مختلفتين؛ فكلّ إيقاع يرتبط بموقف مختلف، وحالة مغايرة،

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 88.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 124-125.

وعاطفة جديدة. وبذلك فصل الشّاعر بين وجودين إنسانيّين: الأول وجود الإنسان الفلسطيني البريء يُقتَل ظلما، والثاني: وجود الإنسان المتوحّش المتسلّط المحتلّ ينشر الخـراب، ويبعـث المـوت. والموقفـان متقابلان، فجاءا بإيقاعين مختلفين.

3- في سياق التحوّل من حال لحال:

تجلّى ذلك في قصيدة "البحث عن عبد الله البرّي"؛ فالشّاعر يقدّم لحظة من لحظـات عبـد الله، وهي لحظة أكثر هدوءا واستغراقا في التأمّل، يحلم الشّاعر فيها بالماضي، بالوطن وسلمى:

ثلاثون عاما أمرّ أمام الدّكاكين، نفس الدّكاكين..
تحت النوافذ، نفس النّوافذ..[1]

ومنهـا:

ثلاثون عاماً أسير إلى جانب السّور
طرْفي كليل عن الشرفات، وظلّي انحناء
وأخجل من طيف سلمى يمرّ ببالي كرفة جفنٍ
يشفّ القميص عن النّهد، أنفض رأسي
وأكره نفسي
أودّ لو انّي هباء
فسلمى نسيم من الروح
سلمى مجاز من الغيم والضوء والورد ينسجه الشّعراء..[2]

نقرات (فعولن) البطيئة تناسب هذه اللحظة الهادئة الحالمة، لكن سرعان ما يفطن عبد الله لنفسه فيجد الموج يلطمه من كل اتجاه، فيستيقظ فجأة من غفوته مسرعا، فيتحوّل الإيقاع إلى (فعِلـن) ليجـسّد تحوّل حالة عبد الله فعلا:

يلطمني* الموج جديدا
يوشك أن يسحبنِ من دائرة الحلم وأرض الحيّ..**
فأنشب روحي بالشّرفات وبالأبواب وبالطّرقات..[3]

وإذا كان هذا الإيقاع يرسم خطّ تحوّل عبد الله من حال إلى حال، فإنّه في الوقت نفسه يتناسـب مع حركة الموج السّريعة المتلاطمة، واضطراب الماء، وأوحت ألفاظ الشّاعر بهذا الإيقـاع: يلطمنـي، يسحبن، أنشب روحي.

وهكذا، فالشّاعر يغاير بين التّفعيلات وفقا لرؤى خاصّة، ومواقف ذاتيّة، وهذا التّغييـر يحمـل فائدة جديدة؛ فأدّى وظيفة فنّيّة، ولفت نظر المتلقّي الذي سيتنبأ بأشياء مختلفة وراء هذه التحـوّلات، مـن هنا فلا بدّ أن يكون الشّاعر ذكيّا في استعمال هذه التقنية الإيقاعيّة؛ لأنّ أيّ خلل فيها يحـدث فوضـى، ويقلق المتلقّي، وقد يصدّه عن استقبال النّصّ.

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ. (ملحق رقم (1) من البحث).
(2) نفسه.
* هناك خلل إيقاعيّ، ويمكن تجنّبه بتسكين ميم (يلطمني) مع أنّه لا يوجد لهذا التسكين وجه نحويّ.
** هناك خلل إيقاعيّ، (ويمكن تجنّبه بتسكين الباء في يسحبني بغير وجه نحويّ).
(3) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ. (ملحق رقم (1) من البحث).

خلـــط التّفعيـــلات:

خلط التّفعيلات يعني تداخل تفعيلات مختلفة في السطر الشّعريّ الواحـــد، أو الجملـــة الـــشّعريّة تداخلا عشوائيّا، بعيدا عن قصديّة الشّاعر، وهذا الخلط من الهنات التي يقع فيها شعراء قصيدة التّفعيلـــة؛ لأنّه يشوّش الإيقاع، ويثير الفوضى والاضطراب، مما يجعل عمليّة التلقّي مشوّهة. ولعلّ هذا الخلط ينتج عن تقارب تفعيلات معيّنة في الإيقاع، فلا ينتبه الشّاعر لذلك، كما في: (فاعلاتن وفاعلن، وفعـــولن)، و (مستفعلن ومتفاعلن)... كذلك قد ينتج هذا الخلط عن قلّة الخبرة، وقرب العهد بالكتابة الشّعريّة. ولا بأس في مراجعة الشّاعر شعره إذا شكّ في وجود خلل إيقاعيّ.

وفي المقابل أطلق سامح الرّواشدة على هذه الظاهرة مصطلح الانزيـــاح الإيقـــاعيّ، فـــرأى أن الشّاعر قد يعمد إلى هذا الانزياح متمرّدا على البنية العروضيّة استجابة لموقف رافض يعبّر عنه، كـــذلك يجسّده حسّ الشّاعر في التحرّر والخروج والانفلات عن حدود المكان[1]. من هنا فـــإنّ هـــذه الظـــاهرة تصبح ذات منحيين: منحى مقصود يعمد إليه الشّاعر لغاية فنّيّة فيدخل تحت باب الانزيـــاح الإيقـــاعي، وتحوّل التّفعيلة، ومنحى غير مقصود، يقع فيه الشّاعر سهوا فلا يحقق به غاية فنّيّة، فيدخله تحت بـــاب الخلط والفوضى الإيقاعيّة.

ورغم أنّه يمكن أن يقال إن هناك غاية فنّيّة في شعر وليد سَيْف وراء هذا الخلط، فـــي بعـــض المواضع، إلا أنّ أغلب المواضع لم تحقّق تلك الغاية، من ذلك:

يا حزنـــي.. يا حـــزن حبيبـــي..
ــ ــ / ــ ــ / ــ ب ب ــ / ــ
فعْلن فعْلن مُسْتَعِلن

وأنا أحمـــــل فـــــوق الكتْـــف القيثـــــارْ
ب ب ــ / ــ ب ب ــ / ــ ــ / ــ ــ / ــ°
مُستْعلن مُسْتعِلن فعْلن فعْلن

لا ترفـــــع كفّـــــك يا حِبّـــــــي..
ــ ــ / ــ ــ / ب ب ــ / ــ ــ
فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن

يا وهْـــــج النّـــــار ويا دفْقـــــة أمطـــــار
ــ ــ / ــ ــ / ب ب ــ / ــ ب ب ــ / ــ°
فعْلن فعْلن فعِلن مُستْعلن

---

[1] انظر: سامح الرواشدة، فضاءات الشّعريّة – دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، 103–105.

فأنا إن كنـــــت ســــأرحل هـــذا الفجــــــر

ب ب ــ / ــ ــ / ب ب ــ / ب ب ــ / ــ ــ / ب

فَعِلُن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن

لـــن أعــزف قصصـــا عــن عنتـــرة العبســــيّ..

ــ ــ / ب ب ب ب ــ / ــ ــ / ب ب ــ / ــ ــ / ب

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن

وأوديســـيوس الجبّــــار[1]

ب ــ / ــ ــ / ــ ــ / ــ°

فعِلن فعْلن فعْلن

خلط الشّاعر بين فعلن، ومُسْتعلن (ــ ب ب ــ)، وهذه قريبة الإيقاع من تلك، لكــن لــم يُعهــد أن ترد مستفعلن أو مستعلن صورة لفاعِلن[2]، فضلا عن ذلك فقد وردت تفعيلة غريبـة بتــوالي أربعــة مقاطع قصيرة (ب ب ب ب ــ) وهذا لم يعرف في التّفعيلة العربيّة، بل قــد عُــدّ توالي ثلاثــة مقــاطع قصيرة في (مُتَعِلن) (ب ب ب ــ) أمرا قبيحا.

وظهر هذا الخلط في المجموعات الشّعريّة الثلاث، وكذلك في قصيدته: "البحث عــن عبــد الله البرّيّ"، من ذلك:

يلطمنـــي المـــوج جديـــدا

ــ ب ب ــ / ــ ب ب ــ / ــ

يوشــــــك أن يســــحبن مــن دائـــــرة الحلـــم وأرض الحــــــيّ

ــ / ب ب ــ / ــ ب ب ب / ــ ــ / ب ب ــ / ــ ب ب ــ / ــ ــ / ب

فأنشـــــــب روحـــــي بالشــــــرفات وبالأبــــواب وبالطرقــــــات

ب ــ / ب ب ــ / ــ ــ / ب ب ــ / ب ب ــ / ب ب ــ / ــ ــ / ب ب ــ / ب ب ــ / ب

بعشــــب الجــــدران بأشــــجار السّــــرو بأســــيجة الــــدّور.. [3]

ب ــ / ــ ــ / ــ ب ب ــ / ــ ــ / ــ ب ب ــ / ب ب ــ / ــ ب

ابتدأ بــ(مُسْتَعلن) ثمّ خلط (فعلن) بــ(مستعلن) ثمّ سار على إيقاع (فعلن) وحده، ثمّ عاد لــيخلط التّفعيلتين. ويمكن أن يقال هنا إنّ هناك وظيفة فنّيّة وراء هذا الخلط: فالــسّطر الأوّل والثــاني ســطران

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 17-18.

[2] انظر: سامح الرّواشدة، تحوّلات بحر المتدارك – دراسة في ديواني: المطر في الداخل، وأناشيد الصباح، لإبراهيم نصر الله، مجلّة: أفكار، ع 132، 1998م، ص16.

[3] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ. (ملحق رقم (1) من البحث).

مضطربان باضطراب الموج، ولا يستطيع الإحساس أن يركّز في اتجاهٍ بعينه؛ ممّا أوجد إيقاعا متــداخلا مضطربا، وهذا يوازي الشّعور النّفسيّ الدّاخليّ الذي يُعاني من اضطراب مماثل، والعــودة إلــى إيقــاعٍ واحد ينقل حالة استقرار نفسيّ، وشبه طمأنينة، تولّدت عن احتماء الشّاعر بموجودات عزيزة: الشّرفات، الأبواب، الطّرقات، وهذه الموجودات هي التي يصارع من أجلها، أوَ ليست معطيات عالم البرّ المفقــود الآن؟ ثمّ يعود إلى الاضطراب الإيقاعيّ حين يتعلّق بعشب الجدران، وأشجار السّرو، وأســيجة الــدّور، وهذه المعطيات معطيات لا تبعث الاستقرار، والتعلّق بها تعلّق قلق، فرافق هذا الاضطراب اضــطراب إيقاعيّ يوازي الاضطراب النّفسيّ الناتج عن التعلّق بهذه المعطيات.

وغالبا ما ينتج الخلط الإيقاعي في شعر وليد سَيْف من زيادة مقطع أو أكثر طويــل أو قــصير، ومثل هذه الظاهرة "لم تعهدها الأنظمة العروضيّة المعهودة، وقد عُدّت خروجا وخطأً في حالة حــدوثها في الشّعر"[1]؛ لأنّ المعهود مجيء النسق الإيقاعيّ بطريقة معيّنة حتى في الشعر الحرّ؛ فتتردّد التّفعيلــة في السطر الشّعري تردّدا يبيح للشاعر اختيار عددها، لكن لا يبيح تعدّدها. فهل كان وليد سَــيْف يخــرج خروجا خاطئا دون شعور بنبوّ الإيقاع؟ أم أنّه قصده لغاية فنّيّة ودلاليَّة؟ فكان تمرّده على التّفعيلة تمــرّدا على الواقع، وكسره للإيقاع كسرا للرتابة والسكون والخنوع العصريّ؟ أم أنه رأى أن بعض الألفاظ هي فقط ما تؤدّي غايته مع أنها نابية إيقاعيّا، فعمد إليها لأنّها تؤدّي المعنى الفكريّ، وفي اســتعمالها تحــرٍّ للدقّة الشعوريّة. وقد يكون أمر الخلط ناتجا عن عدم مراجعة الشّاعر قصائده بعد الكتابة؛ إذ إنّ الحــسّ الموسيقيّ قد يخون أذن الشّاعر فلا تستقيم تفعيلاته؛ لذا لا بدّ من التقطيع العروضــيّ فــي مثــل هــذه الحالات.

كل هذه التساؤلات ليست لإعفاء وليد سَيْف من الوقوع في الخلط، بل هي محاولة لتفسير مثــل هذه التحوّلات الإيقاعيّة المتكرّرة حتى في قصائده المتأخّرة؛ أي تلك التي جاءت بعــد إمــساكه زمــام الشّعر.

ومن الملاحظ أنّ الخلط يجيء غالباً في سياق تفعيلة (فعلن)، ويمكن اعتمــاد تفعيلــة (فاعِــلُ) لإيجاد التناسق بين التفعيلات، والخروج من الخلط، لكنّ العروضيّين لم يُجيزوا اجتماع فاعِلُ مع فــاعلن أو فعلن بسبب تنافر النبرين، وقد أخطأ الشعراء عند استعمالهم لهذه التفاعيل، فلم يميّزوا بينها، رغم أنّها تخلّ بالوزن[2].

---

[1] سامح الرّواشدة، تحوّلات بحر المتدارك – دراسة في ديواني: المطر في الداخل، وأناشيد الصباح، لإبراهيم نصر الله، مجلة: أفكار، ع 132، 1998م، ص 16.
[2] انظر: غالب الغول، العارض لأوزان الأشعار، 84.

2- السَّطْرُ الشّعريُّ:

تقوم قصيدة التّفعيلة على السطر بعد أن تحــرّرت مــن شــكل البيــت القــديم ذي الــشطرين المتساويين، "والسّطر الشّعري تركيبة موسيقيّة للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدّد للبيت العربيّ، ولا بــأيّ شكل خارجيّ ثابت، وإنّما تتّخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذي يرتاح له الشّاعر أوّلا، والذي يتــصوّر أنّ الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له"(1). ومعنى ذلك أن الشّاعر المعاصر ليس مُلزَما بعدد محدّد من التّفعيلات في السطر الواحد؛ "فقد يمتدّ ليشغل ثماني تفعيلات، أو عشرا أو أكثر، وقــد يقــصر حتــى لا يحتاج إلاّ تفعيلة أو جزءا من التّفعيلة"(2)، لكنّ اختيار هذا العدد أو ذاك يخضع للحالة الشعورية وللتجربة التي يقدّمها الشّاعر، وهذا ما يجعل الإطالة في مكان مناسبة، وفي مكان آخر ممجوجة لا تقبلهــا الأذن، ولا تستريح لها النّفس(3)؛ فهمّ الشّاعر الحديث ليس الكمّ والعدد بقدر طموحه إلى إيصال مخزون النّفس، والمشاعر، وخلاصة التجربة؛ فالكلمة الواحدة تعطي إيقاعا، حتى الحرف يعطي إيقاعا؛ فطول الــسطر وقصره لا يجري وَفق قاعدة، إنما يجري وَفق أمور منها: "النّفس الشّعريّ، وطبيعــة الإبــداع، وأثــر التجربة"(4).

لذلك ليست السطور الشّعريّة سطورا قائمة على الفوضى والاضطراب، وإذا لم تكن هناك قاعدة منطقيّة تضبطها، فإن ضابطها الشعور الداخليّ، والذكاء الفنّيّ، وعمق الحسّ، ودقّة النظر، من هنا فعدد التّفعيلات في السطر يبقى ضمن المعقول، رغم حرّيّة الشّاعر في ذلك، فمثلا لا يُتــصوّر ســطر مــن عشرين تفعيلة، على أقلّ تقدير؛ لأن النَّفسَ الشّعري لا يصل إلى هذا الحدّ، عدا عن أنّ هذا السطر سَيَشُذُّ عمّا اعتادته عين المتلقّي؛ إذ اعتاد ألا يرى ما يزيد عن ثماني تفعيلات في الشّعر العموديّ، أضف إلــى ذلك أنّ هذا الطول إذا تكرّر في القصيدة فإنه يفقدها صفة التكثيف، ويجعلها أقــرب إلــى النثّريّــة؛ لأن السّطور الممتدّة تعني امتدادا في التّفصيل والشرح والتفسير، وهذا ممّا لا يقبله الشّعر القائم على التلمــيح والإشارة.

وإذا عَجَزَ السطر الشعريّ القصير أو المعتدل أو الطويل عن استيعاب الدفقة الــشعوريّة، فــإنّ الشّاعر يلجأ حينها إلى الجملة الشّعريّة؛ ليصبّ فيها جميع مشاعره وأحاسيسه(5)؛ فالجملة الشّعريّة وليــدة السطر الشّعريّ، تتكوّن من امتداد الشعور من سطر إلى سطر، وهكذا إلى أن تتكوّن مجموعة أسطر(6)، تحمل شعورا موحّدا، والجملة الشّعريّة بهذا المعنى تحلّ إشكاليّة السطر القصير والطويل على الــسواء، مما يجعل الشّعراء يجدون فيها بديلا للسطر الشّعري الطويل جدا، والذي يشكّل عبئــا علــى الــشّاعر والمتلقّي معا.

ولا شكّ في أنّ السطر الشّعريّ أو الجملة الشّعريّة تؤدّي الوظيفة نفسها التــي يؤدّيهــا البيــت التقليديّ ذو الشطرين، وما يعتريه من قصور أحيانا لا يعود إلى طبيعة الشكل الفني بــل إلــى طريقــة الشّاعر في تأليفه وتكثيفه.

(1) عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، 72.
(2) عزّ الدين إسماعيل، التفسير النّفسيّ للأدب، 85.
(3) انظر، رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، 187.
(4) يحيى زكريّا الآغا، جماليّات القصيدة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، 31.
(5) انظر: عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النصّ الشّعري، 98.
(6) انظر: يحيى زكريا الآغا، جماليات القصيدة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، 41.

وقد مال وليد سَيْف في ديوانيه: "قصائد في زمن الفتح"، و"وشم على ذراع خضرة" إلى الاعتدال في طول السطور الشّعريّة، وجاءت قريبة من شطور القصيدة العموديّة، حتى إنها أحيانا لم تختلف عن العموديّة إلاّ في طريقة تشكيلها، من ذلك:

فعرّش خلْفَ هذا الجسم..
هذا التّائه الجوّالْ
صفاء من ندى عينيك..
أنقى من رشاش النورْ
وأوسع من حدود الأفْـق..
أبعد من خطى الترحالْ
كغرغرة الشّـــتاء الرّطْب فوق مزارع الأطفال
تمشّطهم أكفّ الشّمس بالنعناع والزعترْ
تمدّ عيونهم حلما يكركر في غد الأجيال
جدائل غمّست بالنّار والحنّاء والعنبر
تلوّح فوق وجه اللّيْـل.. في جرزيم.. في عيبال
فينهلّ النّداء الرّطْب في عمر المدى الأخضر[1]

ويمكن إعادة كتابتها وفق الشكل العموديّ:

فعرّش خلْفَ هذا الجســ م ــم هذا التّائـــه الجــوّالْ
صفاء من نـــدى عينيْــ م ــكِ أنقى من رشاش النور
وأوسع من حدود الأفــ م ــق أبعد من خطى الترحالْ
كغرغرة الشتاء الرّطْـــ م ـــب فوق مزارع الأطفـــالْ
تمشّطهم أكفّ الشمـــــ م ـــس بالنعنـــاع والزّعتـــرْ
تمــدّ عيونهـــم حُلمـــا يكركـــر في غـــدِ الأجيـــالْ
جدائـــل غمّســـت بالنّـــ م ـــارِ والحنّـــاء والعنبـــرْ
تلوّح فوق وجه اللّيْــــ م ــل في جرزيــم في عيبـــالْ
فينهـــلّ النّـــداء الرّطْـــ م ـــب في عمر المدى الأخضرْ[2].

وعدا عن طول السطور المتساوية برزت القافية على نسق خـــاصّ، إلا أنّ تـــشكيل الـــسطور عموديا جعل معظم الأبيات مدوّرة، والتدوير وارد في هذا الشّعر. وهذا التناسق الإيقاعيّ ينسجم مع ما اعتاد عليه الشّاعر العربيّ من عدد معتدل من التّفعيلات، من هنا فالـــشّاعر يتجـــاوب مـــع محفوظـــه الشّعريّ، والمخزون الإيقاعي في لاشعوره حينما يكتب قصيدته، حتى لو كانت من شعر التّفعيلة.

ويميل وليد سَيْف في مجموعته (تغريبة بني فلسطين) إلى الطول في كثير من سطورها، (تـــسع تفعيلات، عشر تفعيلات)، وهذا ينسجم مع تجربة الشّاعر في هذه المجموعـــة؛ إذ ينحـــو فيهـــا منحـــىً

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 61 – 62.
(2) نفسه، 61 – 62.

قصصيّا، ويميل إلى التفصيل والشرح، حتى تظنّه أحيانا يقول نثرا لا شعرا؛ فقد سيطر عليه نقل الأحداث كما هي دون زخرفة فنيّة، أو اهتمام بشكل التّفعيلة أو عددها، وكأنّه يترك النّفس تبدع على سجيّتها، ومعظم السّطور الطويلة جاءت في سياقات التفصيل والتوضيح لمأرب يريده الشّاعر. مثال ذلك:

ينظر عبر الشّبّاك إلى امرأة تتفجّر مثل البرقوق النّاضج(1)

هذا السطر طويل مقارنة مع سطور وليد سَيْف الأخرى، وجاء الطول من التفصيل الذي أضافه لصورة المرأة: (مثل البرقوق الناضج)، فهذا التعبير التشبيهيّ أطال السطر الشّعري.

وفي قوله:

لا تلعبْ قرب البئر الغربيّ – هنالك تنتظر الغولات المسحورة(2)

بلغ عدد التّفعيلات عشر تفعيلات، والسّطر في مجمله يميل إلى النثريّة، والمباشرة، لكنّ إيقاعه ينسجم مع الدّلالة العامّة، ويبغي الشّاعر شيئا من وراء تفصيله وتحديد معالمه بدقّة، كذلك لم يعق الطول حركة النَّفَسِ لاعتماده (فعلن)، ممّا جعل إيقاعه مقبولا مقدورا عليه.

وبلغ أطول سطر شعريّ لدى وليد سَيْف إحدى عشرة تفعيلة، في قوله:

على عشبةٍ نبتتْ من يديّ اللّتينِ أعارهما البحر للبرّ حين ادّعاني التّرابْ(3)

ورغم هذا الطّول إلا أنّ القارئ يجد ثلاث استراحات قصيرة، حين يقسّمه ثلاثة أقسام عند القراءة: **على عشبةٍ نبتتْ / من يديّ اللّتينِ أعارهما البحر / للبرّ حين ادّعاني التّرابْ /**

وتوالي الأصوات المتحرّكة والساكنة وأصوات المدّ تساعد على إراحة جهاز النّطق، ومن ثمّ عدم الشعور بمشكلة أثناء إلقاء السّطر أو إنشاده.

ولم يكن طول السّطر الشّعري عند وليد سَيْف شكلا خارجيّا فقط، إنّما كان ينبع من حسّه بالتجربة، وطبيعة الإيقاع الداخليّ الذي عكسه على قصيدته، ولم يكن الطول حائلا بينه وبين المتلقّي؛ لأنّ السطور الطويلة تعتمد تفعيلات قصيرة زمنيا: (فعلن، أو فعولن) وهي تفعيلات يتّسع السطر الشّعري لعددها الكثير، بعكس تفعيلات (متفاعلن أو مستفعلن...)، وتردّد التّفعيلات القصيرة يخفّف على القارئ عناء القراءة، فيسترسل دون مشقّة، ودون تقطّع النّفس. ويعكس وليد سيف في طول سطوره وقصرها رؤيته للأشياء مثل قوله:

أني وإن كنتُ جرما صغيرا

فقد يسع الصّدر ما تحمل الأرض ما قد تظلّ السّماء(4)

ورد في السّطر الأول أربع تفعيلات، بينما وصلت إلى سبع في الثّاني، وهذا ينسجم مع الدّلالة، وحركة الإحساس؛ فالأوّل يعبّر عن صغر وضآلة، لكنّ الثاني يعبّر عن اتّساع وكبر وامتداد، فجاء طوله

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 7.
(2) نفسه، 84.
(3) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البريّ. (ملحق رقم (1) من البحث).
(4) نفسه.

ممتدّا يناسب المعنى؛ لأنّ السّطر الشّعريّ مرتبط بالدفقة الشعوريّة يطول بطولها ويقصر بقصرها[1]، كما أنّ التوزيع الكتابيّ محكوم بدقّة، والشّاعر يوزّع السّطور من أجل الدّلالة، أو من أجل لفت الانتباه، أو من أجل إيجاد وقفة مرئيّة للقارئ[2].

ويلفت طول الأسطر الشّعريّة النظر في مثل قوله:

تبصّرْ... !
تبصّرْ... !
هنالك حوريّة البحر تصنع من زبد الموج ردفا كدعص الرّمالِ[3]

تفعيلة واحدة تليها تسع دفعة واحدة، وهذا الانتقال يفجأ المتلقّي، ويستوقف حركته القرائية التي يجب أن تنسجم مع حركة الأسطر؛ فالتّفعيلة الواحدة تعبّر عن حركة سريعة جدّا هي حركة التبصّر والنظر الخاطف، وهذه الحركة تحدث بمجرّد إدارة الوجه، وفتح العينين؛ إذ لا تكاد تستغرق هذه الحركة شيئا؛ فعبّر عنها بحركة إيقاعيّة موازية زمانيا (ثلاثة مقاطع عروضيّة). وهدف هذه الحركة جذب النظر جذبا سريعا مفاجئا. لكنّ السّطر الثاني يصوّر مشهدا، وهو مشهد الرّؤية المقصودة، فاستطال بحيث ترى العين الصّورة الكاملة، متأمّلة متأنّية، وجاءت حركته الإيقاعيّة ممتدّة لتخدم المعنى.

من هنا فإنّ التّصرّف بطول السّطور الشّعريّة ليس تصرّفا عشوائيّا، أو تلاعبا شكليّا لا يخدم غرضا فنّيّا أو دلاليّا، بل إنّ هذا التصرّف نابع من عمق التجربة.

ويلجأ وليد سَيْف إلى الجملة الشّعريّة حين يرى أنّ السّطر على امتداده لا يفي بتدفّق الإحساس، ونموّ التجربة، كما في:

ويغرق في داخلي البحرُ
يفتحني ثمّ يفتح لي بابه الأبديّ إلى عتمةٍ
خلفها عتمةٌ، خلفها ظلمةٌ، خلفها حَلْكةٌ
خلفها شمعة!! خلفها شعلةٌ..
خلفها قمر، خلفه كوكبٌ
خلفه أمّنا الشّمس قاب الرّموشِ[4].

تتابعت الأسطر الشّعريّة مكوّنة جملة شعريّة فيها خلاصة المعنى المقصود، وتوزيع هذه الجملة في أسطر متفاوتة الطّول منح القارئ قدرة على التّوقّف قليلا، واستعادته نَفَسه للمواصلة.

---

(1) انظر: أحمد المعدّاوي، البنية الإيقاعيّة الجديدة للشعر العربي، مجلّة: الوحدة، ع 82–83، 1991م، ص 53.
(2) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، 207.
(3) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ. (ملحق رقم (1) من البحث).
(4) نفسه.

3- التَّــدْوِيــرُ:

التّدوير في قصيدة التّفعيلة هو: اتّصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح بيتا واحــدا أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول[1]، وينتج عن التّدفق والتّنــامي المتلاحــق أثنــاء الكتابــة الشّعريّة، وإلحاح الفكرة إلحاحا متّصلا لا يفيه السّطر والسّطران. ولا ريب في أنّ توتّر الشّاعر وتحفّــز مشاعره سبب في اتّصال سطور القصيدة؛ فالتدوير "يقدّم للشاعر الحديث ... طاقــة إيقاعيّــة مفتوحــة تماشي حركة نفسه، وتدرّجاتها في القصيدة الواحدة، كما أنّها تتناغم مع تفتّح رؤياه، وتــضافرها عبــر أعماله الشّعريّة المختلفة"[2]. والتدوير يسهم في تحقيق بنية القصيدة من خلال ربــط ســطور القــصيدة بعضها ببعض؛ لتغدو وحدة عروضيّة متنامية متطوّرة[3]، وهذا يساعد على تــشكيل البنيــة الموســيقيّة للنّصّ الشّعريّ، ويحدث تآلفا وانسجاما بين أعضائه، فتغدو كُلّاً متكاملا؛ فالتدوير وإن حمل بُعدا إيقاعيّــا فهو يحمل بُعدا عضويّا، وكان وسيلة من الوسائل التي حالت دون تفكّك القصيدة الجديدة، وبعثرة أفكارها ومراميها.

ويرى بعض النّقّاد أنّ في التّدوير إجهادا للقارئ يزداد كلّما ازداد البيت طولا وامتدادا، والإفراط فيه يلغي وجود دفقات موسيقيّة لها إيقاعها الخاصّ[4]؛ لذا فتدوير القصائد ليس مستحسنا في كلّ الأحوال، وليس مرفوضا في كلّ الأحوال، بل ينبغي أن يتحقّق فيه شرطان أن يخدم غرضا فنّيّا، وأن تحتمله طاقة القارئ[5]، و"إن لم يجد نظاما إيقاعيّا ينظّمه فإنّه سيؤدّي إلى رتابة البنية الموسيقيّة، ويرهق روح القارئ على مستوى البناء"[6].

وقد ظهر في شعر وليد سَيْف ثلاثة أنواع للتّدوير: التّدوير القصير، والمتوسّط، والطّويل، وهذه التسميات ترجع إلى كمّ الأسطر الشّعريّة المدوّرة:

- **التّدوير القصير (البسيط):** يربط بين سطرين شِعريّين بينهما علاقة عروضيّة، أو نحويّة أو معنويّــة، أو فنّيّة، من ذلك قوله:

هو البحر يمتد حولي، ويوغل كالرّوح في الرّوحِ
موج يطاول قلبي ويلمس خدّ السّماء[7]

العلاقة بين السّطرين هي علاقة عروضيّة بالدرجة الأولى، ورغم طول السّطرين إلا أنّ التدوير لا يسبّب إرهاقا للقارئ؛ لوجود بعض الوقفات:

هو البحــر يمتدّ حولي، ويوغل كالرّوح في الرّوح، موجٌ يطاول قلبي، ويلمس خدّ السّــماءِ
ب ــ ــ/ب ــ ــ/ب ــ ــ/ب ــ ب/ب ــ ــ/ب ــ ــ/ب ــ ــ/ب ــ ــ/ب ــ ب/ب ــ ــ/ب ــ ب/ب ــ ــ/ب ــ ب

(1) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، 193.
(2) على جفعر العلاّق، في حداثة النّصّ الشعري، 83.
(3) انظر: (فتحي أبو مراد)، شعر أمل دنقل – دراسة أسلوبيّة، 182.
(4) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، 194. وعلي يونس، النقد الأدبيّ وقضايا الشكل الموسيقيّ في الشعر الجديد، 71.
(5) انظر: علي يونس، النقد الأدبيّ وقضايا الشكل الموسيقيّ في الشعر الجديد، 74.
(6) ناصر شبانة، الانتشار والانحسار – دراسة في حياة عبد الرحيم عمر وشعره، 147.
(7) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ. (ملحق رقم (1) من البحث).

اثنتا عشرة تفعيلة تكرّرت في السّطر المزدوج، والتّفعيلة المتردّدة تفعيلة قصيرة نسبيّاً، تشكّل البحر المتقارب في القصيدة العموديّة بواقع ثماني تفعيلات؛ لذا فإنّ السطر السابق لم يزد سوى أربع تفعيلات، ويبدو السطر الشّعريّ بذلك طويلا، لكنّ وجود ثلاث وقفات قصيرة عند كلّ فاصلة، تريح القارئ حين يلتقط أنفاسه عند كلّ وقفة فلا يشعر بالطّول.

وقد تصل الأسطر الشّعريّة ثلاثة أسطر أو أربعة ويكون التدوير فيها من النوع البسيط؛ لأنّ الأسطر حينها تكون قصيرة، ومواصلة القراءة لا تُشعر بالإرهاق، وتقطّع النّفس، من ذلك:

يا خضرةُ..
خلف التّلّةِ أنتِ
ها أنذا آتٍ حيثُ أتيتِ
يوجعني صوتك.. يتعبني(1)

- **التّدوير المتوسّط:** يربط بين مجموعة من الأسطر تصل إلى سبعة أسطر، وهذه الأسطر تشكّل فقرة شعريّة معتدلة، بغضّ النّظر عن طبيعة طول كلّ سطر؛ فالقارئ يمكنه أن يواصل القراءة لهذا العدد دون أن يشعر بالإرهاق، إذا توفّر شيء من الموسيقا الدّاخليّة، والوقفات الإيقاعيّة بين الفينة والأخرى، من ذلك:

أرى جبهتي تتموّج في الأزرق الأبديّ
وتعلو وتهبط، تمتدّ تشتدُّ، ترتدُّ..
تمضي وترجعُ
يكسرها الموج، تكسرهُ..
إنّها موجة، إنّها البحرُ..
هذا هو البحر يرمقني،
أم أنا أرمق البحرَ؟!
كفّاي تنزلقان قليلا، فأعرف أنّيَ ما زلت حيّا(2).

ربط التّدوير بين سبعة أسطر تحمل فكرة واحدة؛ ممّا أشاع حركة موسيقيّة متّصلة؛ فقد ربط بينها المستوى العروضيّ والمستوى الدّلاليّ، ويلفت النّظر غياب الرّوابط العطفيّة في بداية الأسطر، ممّا زاد قوّة الاتّصال المباشر بين السّطر والسّطر الذي يليه، وحقّق إيقاعا متتابعا يكمل بعضه بعضا. واهتم الشّاعر بتقسيمات إيقاعيّة داخل الفقرة الشّعريّة، كسرت التوتّر القرائيّ، ومنحت السّياق اطمئنانا نتيجة للاستراحات القصيرة (وتعلو وتهبط / تمتدّ تشتدّ / ترتدّ / تمضي وترجِعُ / يكسرها الموج / تكسره / إنّها موجةٌ / إنّها البحرُ)، كذلك إنهاء الأسطر بمقاطع مفتوحة انفتاحا قصيرا أو طويلا كان له أثر في إخراج هواء الصّدر مع إنهاء كلّ سطر، كلّ ذلك خفّف من حدّة التدوير، وجعل المتلقّي قادرا على مواصلة القراءة لجميع الأسطر دون شعور بعناء كبير، وممّا يزيد من لحمة الأسطر – غير الترابط العروضي– الترابطُ الزمنيّ الذي ربطها برابط الزمن المضارع، والحدث الآنيّ، ممّا

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 49.
(2) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ. (ملحق رقم (1) من البحث).

جعل المتلقّي يسير وفق نظام واحد لا يشعر فيه بخلل، ولا يثنيه عن القراءة؛ لأن حركة الفعل تجذبه مع حركة الإيقاع لينتهي مع نهاية الحدث.

- **التّدوير الطّويل:** هو تدوير يتجاوز فيه الشّاعر الحدّ المعقول من الأسطر، فيتجاوز السّبعة، وقد يتجاوز العشرة، وفي أحيان أخرى يشمل قصيدة كاملة، وهذا النّوع يربط بين أجزاء القصيدة على المستوى الإيقاعيّ، وله وظيفة أخرى هي ربط الأجزاء معا ربطا عضويّا، والكشف عن نموّ جسد القصيدة نموّا متكاملا، يستشعره القارئ أثناء قراءة النص، بيد أنّ هناك سلبيّات لهذا اللّون، هي أنه قد يسبّب إرهاقا للمتلقّي، ويبعده عن تأمّل القصيدة؛ لانشغاله بمواصلة القراءة اللاهثة المنحدرة انحداراً سريعا حتّى النهاية، وهناك سلبيّة أخرى، تكون حينما يتوقف القارئ وقفات عشوائيّة في نهاية السطور، وهذه الوقفات تُفقد النصّ بناءه العضويّ، فيبدو مفكّكا تفكّكا إيقاعيّا ودلاليّا؛ ممّا يفوّت على القارئ تلمّس جماليّات النصّ، وفهم دلالاته فهما عميقا. لكنّ الشّاعر يستطيع التغلّب على ذلك، وبناء النصّ بناء يتّفق مع التدوير؛ ليكفل عدم بعثرة أجزائه؛ فيوجد الوقفات المناسبة، والاهتمام بالإيقاعات الداخليّة والتقسيمات، والفواصل، وتقصير السطور في القصيدة، أو في بعض المواضع، مع أنّ الأمر قد يكون صعبا؛ لأنّ الكتابة الشّعريّة تخضع لدفقات شعوريّة، لا لتصميم هندسيّ مسبق.

ظهر عند وليد سَيْف أمثلة للتّدوير الطويل في بعض قصائده، من ذلك قوله:

قمر على كتفي
وشيء مثل رائحة اشتعال الزنبق البرّيِّ..
يسري في فضاء الروحِ..
أسمعُ من تخوم العمر إيقاع الجياد العادياتِ..
المقبلاتِ المدبراتِ الموغلاتِ وراء حلم الفاتحين..
كأنْ يدا من النعناع توقد شعلة الذكرى..
وتبعث في المدى الطفل الذي كانت تربّيه الغزالةُ
ثمّ تؤويه النجومُ.
من أين يأتي كلّ هذا البحر، هذا الجمرِ،
هذا الورد، هذا الشهد، هذا الوجد، هذا الرّعدِ..
من أين العصافير التي تحتل حنجرتي، ومن أين الغيومُ؟
من أين موسيقى السنابل، لسعة القرّاصِ،
أصداء النوارس، دفقة الشّعر العصيّ؟[1]

هذا التدفّق المتتابع شكّل بنية التدوير الطويلة عبر السطور الشّعريّة، التي نقلت بُعدا نفسيّا تتابعت فيه: حركة القمر، والشيء الذي يسري في الروح، وسماع إيقاع الجياد العاديات المقبلات، وحركة الزوبعة الثائرة في الجسد، وحركة اليد التي توقد شعلة الذكرى وتبعث في المدى طفلا، وهكذا تسير السّطور في بناء عضويّ متنامٍ يرافقه إيقاع متتابع على الشاكلة نفسها التي تمور داخل الشّاعر.

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

ويبدو الإيقاع المدوَّر بطيئا؛ لبناء القصيدة على (متَفاعِلن)، كذلك لطول السطور الشّعريّة نوعا ما، رغم أنّ هناك مواضع يصبح الإيقاع فيها ذا حركة سريعة، مثل:

من أين يأتي كل هذا البحرِ، هذا الجمرِ،

هذا الوردِ، هذا الشّهدِ، هذا الوجدِ، هذا الرعدِ..[1]

والتبادل بين الإيقاع السريع والبطيء خفّف من حدّة التوتر الإيقاعيّ، كذلك كان للوقفات الكثيرة دور في إعطاء القارئ استراحات قرائيّة تقلّل من الشعور بالإرهاق، وقد توفّرت وسائل أخرى في النص يلجأ المتلقّي إليها كلّما شعر بالإعياء، وتقطّع النّفس، منها:

الفواصل والقوافي الداخليّة، وكثرة الصوائت التي تمنح القارئ انفتاحا صوتيّا مريحا، وانتهاء بعض الأسطر بصوائت طويلة تمكّن المتلقّي من التوقّف قليلا رغم اتّصال القراءة، كذلك الوقفة الطويلة في منتصف النصّ عند قوله: (ثمّ تؤويه النجوم) فهذا السطر مستقلّ إيقاعيّا عمّا بعده؛ لذا يقف عليه القارئ وقفة تريحه من عناء القراءة المتتابعة. ورغم هذه التقنيات في القصيدة الجديدة إلا أنّ المتلقّي سيشعر بنوع من الإرهاق، إذا لم يحسن التعامل مع الوسائل النصّيّة التي تخفّف ذلك، لكنّه في الوقت نفسه سيشعر بتوتّر عالٍ هو توتّر الشّاعر نفسه، وما يشعر به من إرهاق قرائيّ يوازي الإرهاق النّفسيّ الذي يعاني منه الشّاعر، والتوتّر العاطفيّ الذي يشد أعصابه.

من هنا فقراءة شعر التّفعيلة تتّخذ طريقة خاصّة تقوم على الاتّصال، والبعد عن بَتْر أواخر السّطور الشّعريّة في مواضع التدوير والتضمين. والقراءة المتقطعة في مواضع الاتّصال تقتل معنى الشّعر، وتفكّك بناءه؛ لذا فإنّ كثيرين ممّن لا يفهمون قصائد الشّعر الجديد لا يتقنون قراءة هذا الشّعر، فيجدونه مفكّكا لتفكّك قراءتهم.

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

4- القَافِيَـــــة:

تُعدّ القافية عنصرا أصيلا من عناصر القصيدة العربيّة القديمة؛ فهي وسيلة لإحـداث الانـسجام بين الأبيات، وإيجاد إيقاع ناتج عن تكرّر صيغة صرفيّة موحّدة تنتهي بروي واحد، هذا الإيقـاع يتّفـق وتوقّع المتلقّي حين يجيء في "آخر البيت، وأظهر موضع فيه"[1].

ولقيمة القافية الموسيقيّة فإن القصيدة الحديثة لم تطرحها نهائيّا، فهـي قائمـة "ولكـن بمفهـوم جديد"[2]، هذا المفهوم حرّر قصيدة التّفعيلة من سيطرة القافية، وفق نسق واحد لا تحيد عنه، ليجعلها أكثر انطلاقا، حتّى لا تقف حائلا دون الفكرة، وحتّى لا توقع الشّاعر في التكلّـف؛ فأصـبحت تنـسجم مـع انفعالات النّفس، وحركاتها؛ وما يميّز هذه القافية "هو غياب كلّ نظام موحّد"[3]؛ فكاتب القصيدة الجديـدة يحرّر نصّه من كلّ توزيع للقافية يحافظ على مسافات منتظمة، أو محسوبة أو على تواترات متقاربة[4].

وتحطيم عنصر القافية كليّا يؤدّي إلى تشويه معالم النصّ الـشّعري وهـدم مقـوّم مـن أهـم مقوّماته[5]، ولكن إذا اضطر الشّاعر الحديث لنبذ القافية مطلقا لغاية وظيفيّة، فإنّه لا بدّ أن يعوّض عنها، ويحلّ محلّها تقنية جديدة ملائمة لطبيعة النصّ البنائيّة[6]. أما لو تخلّى الشّاعر مطلقا عن القافية تـساهلا فإن النبوّ الإيقاعيّ سيبين في سطور القصيدة، وستبدو مفكّكة الأجزاء؛ لأنّ القافية خيط فنّيّ جميل ينـتظم القصيدة، ويزيد التحامها.

ولماذا يُتخلّى عن القافية وهي ليست عائقا أمام عمليّة الإبداع؛ فهي جزء من الموهبـة الفنّيّـة، تقفز للشاعر قبل أن يبحث عنها؟ لكنّها تصبح عائقا أمام شاعر ضئيل الموهبة، محدود الثقافة، لا توجـد لديه الثروة اللّغويّة الكافية لتؤهّله لقرض الشّعر؛ فالموهبة التي تجد القافية حجرا على الإبداع موهبة غير ناضجة.

وهكذا يصبح لقوافي الشّعر حتى في القصيدة الجديدة أهمّيّة؛ إذ إنّ مجيئها في آخر كـل سـطر سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يعطي القصيدة شعريّة أعلى، ويدفع الجمهور إلى الاستجابة لها[7]، وهـذه الاستجابة ناتجة عن القيمة الإيقاعيّة، والقيمة اللّحنيّة التي تستخدم القافية لأجلها[8]، فتكرارها يزيد وحـدة النغم[9]، ويختزل أبلغ سمة للشعر وهي التوازن الصّوتي[10]، ثم إنها تؤدّي وظيفة أخـرى حـين تقـوم بوضع النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية في السطر الشّعري، وهذه النهاية هي التي تعبّـر عـن سكون النّفس في ذلك المكان[11].

والدارس لشعر وليد سَيْف يجده يهتمّ بالقافية؛ فمهما تفلّت منها سرعان ما يعود إليها؛ ممّا أكسب شعره قوة تماسك، وجمال إيقاع، وجاءت القافية في شعره أكثر انطلاقا وحرّيّة؛ إذ إنّه غالبا لـم يلتـزم

---

(1) محمّد جمال صقر، علاقة عروض الشّعر ببنائه النحويّ، 162.
(2) السعيد الورقيّ، لغة الشّعر العربي الحديث – مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة، 210.
(3) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، 300.
(4) انظر: نفسه، 300.
(5) انظر: عثمان موافي، في نظرية الأدب – من قضايا الشّعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، 234–235.
(6) انظر: محمّد فكري الجزّار، لسانيّات الاختلاف – الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، 50.
(7) انظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، 191.
(8) انظر: شكري عيّاد، موسيقى الشّعر العربي، 131.
(9) انظر: محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبيّ الحديث، 442.
(10) انظر: حسن الغرقيّ، حركيّة الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر، 68.
(11) انظر: رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، 180.

رويّا واحدا في كل القصيدة، بل كان ينوّع، فيبني السطرين والثلاثة على قافية، ثم يتحرر في أسطر أخرى، لكنه يعود ليلتزم بقافية جديدة في الأسطر اللاحقة، وهكذا إلى نهاية القصيدة؛ فهو لا يلزم نفسه بقاعدة ثابتة لنمط القافية في جميع قصائده، إنما تظهر عنده بين الفينة والأخرى وقد تجيء وَفق نظام معيّن في مواضع، وقد تغيب أحيانا.

أنماط القافية:

1- القافية المزدوجَة:

هي القافية التي تأتي في كل سطرين متتاليين، وفق نظام: (أ أ، ب ب، ج ج، ...)، وتتماثل هذه القوافي على المستوى الصوتيّ والصّيغة[1]. ويهتمّ وليد سَيْف بهذا النمط؛ فهو نمط لا يكلّف الشّاعر مشقّة فنيّة أو ذهنيّة؛ لأنّه أقرب للسليقة، وأبعد عن التكلّف، مثال ذلك:

لكنّني..
والباب يشعل بيننا جرحا.. ويوقد في المحاجرْ أ
ما خلّفته يداك في صمت المقابرْ أ
سأمرّ عن عينيك في كلّ الأماسي ب
أخطو على صيف التّناسي ب
مُهرا يشدّ جدائل الأطفال في عمر الجراحْ ج
لمسافة الجمر المحنّى..
عند شبّاك الصّباحْ![2] ج

تقوم القافية في الأسطر السابقة على المزاوجة بين كل سطرين متتابعين، فالشّاعر يقارب بين إيقاعاتها حين يعمد النظام: (أ أ، ب ب ...)؛ إذ إنّ السطر السابق يشترك مع اللاّحق في الصيغة الصرفيّة والتماثل الصوتيّ؛ ممّا يحدث انسجاما موسيقيّا واضحا، وزاد الطاقة الموسيقيّة اعتماد الشّاعر على أحرف ذات فاعلية صوتية: (الرّاء التكرارية المجهورة، والسّين الصفيريّة الاحتكاكية المنفتحة، والحاء الاحتكاكيّة المهموسة) فالمغايرة بين هذه الأحرف أدّى إلى مغايرة في الإيقاع، وكسر الرّتابة الصوتيّة، وإيجاد موسيقا متناغمة؛ مما يريح القارئ؛ لأنه لا يحبّ عادة النمطية المتكرّرة.

2- القافية المتقاطعة (المتعامدة):

هي التي يعتمد فيها الشّاعر النّظام: (أب، أب)؛ فيتّحد السّطر الأول مع الثالث، والثاني مع الرابع بطريقة تبادليّة متقاطعة[3]. ومثالها:

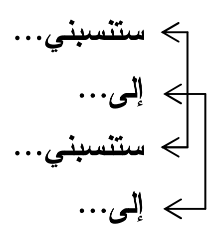
---

[1] انظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربيّ، 87.
[2] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 101-102.
[3] انظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربيّ، 87.

ستنسبني القبّرة

إلى ذيلها	أ
ستنسبني الظبية الغَاديَة	ب
إلى ضلفها*	أ
ستنسبني المهرة العَادية	ب
إلى عُرْفها	أ
ستنسبني شرفة عالية	ب
إلى وردها	أ
ستنسبني النجمة النّائية	ب
إلى ضوئها	أ
ستنسبني النّخلة الحانية	ب
إلى جذعها	أ
ستنسبني الوردة النّادية	ب
إلى عطرهَا	أ
ستنسبني التربة الحَاميَة	ب
إلى رحمهَا[1]	أ

يعمد الشّاعر إلى توزيع الجمل بطريقة خاصّة؛ ليضع أمام القارئ مجموعة من التماثلات الموسيقيّة المتتابعة التي تبثّ في القصيدة إيقاعا مرحاً؛ لأن "عبد الله البرّي" بعد غرقه سيصبح مدعاة للفخر[2]، وقد منحت اللاّزمتان الموسيقيتان (ها، ية) السّياق انطلاقا، وانفتاحا؛ لأن المقطع المفتوح يميّز القافية المطلقة؛ فتجيء "أوضح في السمع وأشدّ أسرا للأذن"[3]؛ ممّا يجعل المتلقّي يتفاعل معها، ويتراقص تراقص حركاتها، وقد أضاف التكرار عنصرا آخر للإيقاع، وهو تكرار تعامديّ يوازي القافية المتعامدة:



* هكذا وردت، والصّواب: (ظلف)، (انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة ظلف، 229/9).

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

(2) انظر: إبراهيم خليل، الضفيرة واللّهب، 64.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، 281.

3- القافية المتعانِقَة:

تجيء هذه القافية وفق النظام (أ ب ب أ)[1]؛ أي يشترك السطر الأول مع الرابع، والثاني مع الثالث في القافية، مثال ذلك:

استسلم للمطر اللاّذع والأعشابْ أ
من يحمل عنّي هذا الفرحَ الوحشْيّ ب
هذا العشبَ الطّافح من جرحي البرّيّ ب
من يقوى..
. . . أن يغلق هذي الأبواب[2] أ

تعانقت القافية في السطر الأول مع الرابع، والثاني مع الثالث موجدة إيقاعاً مفترقا حينا، مقترنا حينا آخر؛ فالإيقاع المقترن يحدث موسيقا متوالية في مكان واحد، لكن المفترق يشيع الإيقاعات في أمكنة مختلفة، عدا عن أن هذه القافية توحّد بين أجزاء القصيدة؛ فهي روابط صوتية قويّة تعضد جسدها.

والقافيتان السابقتان تفاوتتا بين السّلاسة والشّدة؛ فالباء الساكنة يوحي إيقاعها بالسلاسة والرقّة؛ وزاد رقّتها ارتباطها بمفردتي: الأعشاب، والأبواب، لكنّ الياء اللّينة المشدّدة الساكنة أوحت بالقوّة، فارتبطت بالوحشيّ، والبرّي، وأحدثت القافيتان تنويعا موسيقيّا جميلا انتقل من الرّقة إلى القوّة إلى الرقّة؛ ممّا يريح الأذن.

وجاءت القافية ساكنة، والتسكين يختصر زمن الوقفة عليها؛ ممّا يسمح بالتدفّق والانتقال السريع إلى البيت التالي[3]، مع أن هناك من يرى أن التسكين قد يكون سببا من أسباب خفوت الموسيقا[4]، والحقيقة أن التسكين أوجد –في الأسطر السابقة– إيقاعا هادئا؛ لأنّ القافية المتحرّكة بإطلاق أواخرها تكون أقرب للجلَبَة؛ ففيها إطلاق الصوت وانفتاحه.

واختصار زمن الوقف على الساكن يساهم في توالي الإيقاع، وتتابع النغمات؛ ففي هذا التتابع تعويض عمّا تحدثه القوافي المطلقة من إيقاعات مفتوحة، فالانفتاح هنا يمتدّ رأسيا، بدل الانفتاح الأُفُقيّ في نهاية السطور أو الأبيات. وربما ارتبط التسكين والتحريك بمأرب آخر عند الشّاعر يتصل بالحالة النّفسيّة والشعوريّة، وبالبناء الدلاليّ، ليس لضعف في قدرته على التحريك الإعرابيّ.

4- القافية المتراسلة:

يكون هذا النمط وفق النظام (أ أ أ...)، فيتواتر التماثل صوتا وصيغة في المقطع نفسه[5]، وهذه القافية على غرار القافية المعروفة في الشّعر العربي، لكنها لا تنتظم القصيدة كاملة، مثالها:

---

(1) انظر: حسن الغرقي، حركية الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر، 75.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 17.
(3) انظر: محمّد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، 168.
(4) انظر: علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، 177.
(5) انظر: حسن الغرقي، حركية الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر، 76.

يا سادة هذا الحيّ خذوا حذرا..

ولّى زمن الوجــد النـــازف بالأشــــــعارْ

ولّى زمن الطّيف الزّائر بالأســـــــــحارْ

ولّى زمن الحبّ الهائم في فلوات الأســـفارْ

ولّى زمن الحبّ الظّامئ عند ضفاف الأنهـارْ

ولّى زمن الحبّ المكتوب على ورق الأشجارْ

ولّى زمن الأطــــلال وآثـــــار الـــــدّارْ

ولّى زمن الشّعر المكتوب بحدّ السيف ورمح النّارْ

ولّى زمن الشّعر المحمول على صهوة إعصَارْ[1]

تتوحّد القافية في هذا المقطع، وتتراسل الرّاء الساكنة المسبوقة بمدّ، محدثة إيقاعا متواليا صــوتا وصيغة، ورغم سكون القافية، إلاّ أنّ الألف السابقة أحدثت إيقاعا آخر، يساعد في مدّ الصّوت، وإطالــة النّفس؛ مما يزيد وضوح إيقاع الرّاء، وإطالة الوقوف في نهاية السطر قبل الانتقال إلى السطر اللاحــق، وهذا الوقوف يزيد من فرصة التأمّل الفنّيّ لكلّ سطر، والراء بنبرتها التكراريّة المجهورة المفخّمة منحت القافية إيقاعا قويّا يتناسب مع جدّيّة السّياق، وحماسته، وأشاعت إلحاحاً ناتجاً عن صفتها التكراريّة يوازي إلحاح الشاعر المعنويّ على متلقّيه، ومحاولته إثارته بذلك.

وكما تماثلت أواخر السطور بفعل القافية الموحّدة فقد تماثلت أوائل السطور بفعل تكرار لازمــة واحدة: (ولّى زمن)، مما أوجد توازيا بين البداية والنهاية على المستوى الأفقيّ وعلى المستوى العموديّ، فبدا المقطع الشعريّ قطعة متناسقة في طولها وسطورها وإيقاعها، وكلّ ذلك ساعد على توحيــد النبــرة الإيقاعيّة، وهذا يؤدّي إلى إيقاظ المتلقّي، ولفت نظره؛ لأنّ النقرات المتشابهة المتوالية أقوى فـــي إيقــاظ حاسّة السمع من النقرات المتنافرة المتباعدة.

5- القافية المتغيّرة:

يحافظ الشّاعر في هذا النمط على قافية أساسيّة محوريّة يتمّ تغييرها بين الحين والآخــر بقافيــة جانبيّة، وقد يستخدم قوافي متنوعة، وفي الحالتين لا يوجد نظام محدّد لاستخدامها[2]، وأغلب قوافي وليــد سَيْف على هذه الشاكلة، من ذلك:

ورأيتُ الصّحف اليوميّة

تحمل وجهي المطويَّ وراء الكوفيّة

قلت: لماذا صار العالم يخشاني،

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (محلق رقم (1) من البحث).

[2] انظر: (صالح أبو إصبع)، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلة، 253.

يتوقّاني
وكأنّي قنبلة تسكن جسد الأرض وتنذر بالبركانِ
وحزنتُ قليلا،
كان زجاج يتكسّر في حلقي
وحرائق تنمو في جسدي
قالت لي الرّيح لماذا تحزن؛
قد صرتُ الآن
وطَنَا تسكنه كلّ عصافير الزمن القادم...
عشبا يتفجّر من بين شقوق الجدران
قنبلة تسكن جسما مات..
وما زال يمدّ على العالم ظلاّ..
يحتّل الأعين والشّارع والدّكان
ونظرت إلى العالم تحتي
يتأهّب للنوم وللنسيان
قلت لماذا لا أوقظه الآنْ!!
كان اللّيل يحطّ على الشّرفاتِ،
ويطفئ كلّ الأنوارِ،
ويوقد في الأجساد التعبى..
شجر الرّغبة والشّهوات الطينيّة
وأنا فوق الجبل هنالكَ..
أعلك بعض عروق النّعناع، أردّد ترديدة
للأطفال المهجورين على العتبات المنسيّة
ورياح اللّيل تمرّ على جرحي النّازف..
تمسحه بالفلفل والأعشاب اللاّسعة النّاريّة[(1)]

في هذا المقطع قافيتان محوريّتان، الأولى هي النون المسبوقة بألف التأسيس، والثانية هي الياء المشدّدة المتلوّة بالتاء المربوطة (يّة)، ورغم أن وجودها مكثّف في بضعة أسطر إلا أنها لم تبق كذلك إلى النّهاية، وهذه القافية هي القافية الأساسيّة للمقطع كلّه، رغم أن الشّاعر خرج عنها على طول السطور بعد السطر الأول والثاني، إلا أنه عاد إليها في النهاية.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 32-34.

6- القافية نهاية المقطع:

تأتي هذه القافية في آخر كلّ سطر، لكنّ السطر يطول جدا ليكون مقطعا من القصيدة أو جملة واحدة، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع(1). ومثالها:

عيناك عندما بدت من كوّة الجدار
بكلّ عمقها الثّقيل
رأيت في ضبابها.. عينيّ.. وجهي المغلول!
عرفت شارة الخلاص
عرفت شارة الخلاص
أنا التوقّع الغنيّ..
من تدبّق الدّماء فوق جرحه، النبوّة الفريدة
أنا إذا أردت لحظة جديدة
فقل لها إذا رأيتها..
بأنّني غدا.. غدا أعود
يا شيخنا الحزين.. لا تقل فات المعاد
وغيّب الفؤاد بالصّلاة للمعاد
تعال واقترب..
وضبّب المكان والطريق والجدارْ
- لا تنسَ موعدي غدا
غدا ستمطر العيون
رواء ريشة على جناح نورسٍ حزين
هوى جناحه وراء لهفة البحّار
غدا ستمطر العيون خلف غربة الأمطارْ!!(2)

في هذه السطور مقطعان شعريّان، انتهى الأول بـ(الجدار) والثاني بـ(الأمطار)، وأنهت كلّ كلمة المقطع السابق، لكنّها وحّدت إيقاع النهاية، وهذا النمط من القوافي يشرك أواخر مقاطع القصيدة في نغمة واحدة، ويعلن انتهاء المقطع وابتداء مقطع جديد، عدا عن ذلك فالكلمة المقطعيّة هنا تتيح للمتلقّي التوقّف وقفة تريح العمليّة القرائيّة بعد مقطع طويل بعض الشيء.

7- غياب القافية:

قد يبني وليد سَيْف مقاطع طويلة على غير قافية؛ فيجيء كل سطر متفردا بآخره دون أن يشترك مع ما قبله أو بما بعده، وهذا النمط قليل في شعره، وبروزه بوضوح كان في ديوان (تغريبة بني

(1) انظر: حسن الغرفيّ، حركية الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر، 80.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 57-58.

فلسطين)؛ لأنّه يميل في هذا الدّيوان إلى الشرح والتفصيل والتطويل، ويهمّه التّصوير والنّقل أكثر من الاهتمام بالقافية، من ذلك قوله:

إذ تقفز خضرة
خارج سكّين الزّمن الباهت
في منطقة يسمح فيها بالتّجوال
مثل غزال طاهر
فضيّ الجبهة والضلف*
يركض أبدا
في أكوان الخضرة والدّهشة والرّؤيا
مرحا كفراشة
خرجت من أبد اللّون المفعم بالأسطورة
صلبا مثل ذراعك "يا زيد الياسين"
وحزينا..
كالقمر الطالع فوق بيادر "باقة"
(في كلّ العالم
تسدل بعد الموت ستارة
في "باقة"...
تبدأ كل الأشياء مع الموت الفاتن
حين يقوم الموتى في ساعات اللّيل
يمشون على كلّ الطّرقات
وعلى ضوء القمر البارد
تصبح أعينهم جارحة كالموسى..
قاطعة كأغاني الحبّ!!)(1)

لا يبدو للقافية أثر في هذه السطور؛ فالشّاعر لا يشغل نفسه بها، وما كان ذلك لضعف فنّيّ، بل لأنّه يقصد إلى إرسال النّفس على سجيّتها، والحديث عن خضرة بهذه العفويّة المطلقة، كذلك فالسّياق يقصّ حدثا، والقصّ لا يحفل بالقافية؛ لأنّ القافية قد تجشّم الشّاعر أمرا لا يريده، وربما كان البحث عن القافية عائقا لنقل الحقائق البيّنة، التي لا يخفيها ستار في هذا السّياق.

ومعلوم أنّ غياب القافية يقلّل من الإيقاع، والطاقة الموسيقيّة، وهو أمر ينسجم مع السّياق الذي يقدّم حدثا أليما؛ فالنّفس لا تعبأ بالموسيقا في مثل هذا الموقف، بل إنّ هذا الموقف تغيب منه الموسيقا أصلا، لكنّ الشّاعر أبقى شيئا من الإيقاع الداخليّ حتى لا تموت شعريّة المقطع.

---

* هكذا وردت، والصواب "الظلف"، (أنظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة ظلف، 229/9).
(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 122-124.

ورغم هذه التفسيرات لغياب القافية إلا أنّ خلوّ القصيدة أو بعض أجزائها الطويلة مـن القـوافي يقلّل من حركتها الإيقاعيّة مهما حاول الشّاعر التعويض عنها، كذلك فهذا الغياب يكسر توقّع القارئ الذي اعتاد وجودها في الشّعر، وهناك من عدّ مثل هذه القصيدة بيتاً واحداً مهما طالت ينتهـي بـآخر كلمـة فيها[1].

ممّا سبق يظهر دور القافية في تأدية وظيفة إيقاعيّة في أجزاء القصيدة، وإشاعة نغمة موسـيقيّة تأسر الآذان، وتلفت الأفهام إلى دلالات النّصّ، وتعمّق التواصل القرائيّ.

كما تؤدّي القافية وظيفة أخرى لا تنفصل عن الوظيفة السابقة هي الوقفـة القرائيّـة، والوقفـة "ظاهرة فسيولوجيّة خارجة عن النّصّ"[2]، لكنّها تسهم في توضيح فـضاءاته، وتوجـد دلالات شـعريّة مرتبطة بنفسيّة الشّاعر، وموقفه الانفعاليّ، فتعطي القارئ إشارة لالتقاط الأنفاس أو التواصل[3]، ورغـم أن النص قد يحوي إشارات مختلفة للتوقّف إلا أنّ القافية تظلّ نقطة واضحة لذلك؛ فهي تمثّل نهاية إيقاع، وبداية إيقاع جديد.

---

(1) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربيّ، 151.
(2) عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربي، 89.
(3) انظر: (فايز أبو شمالة)، السجن في الشّعر الفلسطيني 1967–2001، 470.

الإيقـــاع الدّاخلـــيّ

للشعر بناءٌ داخليّ يتميّز به، وهو بناء من خصوصيّات المبدع؛ لا تحكمه قاعــدة خارجيّــة؛ إذ تحكمه القدرة الفنّيّة والموهبة، والنواحي الإبداعيّة، وسعة الرّؤى، ورشاقة الحسّ الشّعري، وهذه الأمــور تنتج إيقاعا نصيّا مبعثه "تناسب الحروف، واتّساق العبارات وسلاستها، والتوازن بين التراكيب والأسجاع والأضداد، والتماثل في الإيقاعات اللّفظيّة..."[1] وهذا اللّون من الموسيقا هو ما يمــنح العمــل الــشعريّ تميّزاً، لأنّ هذه الموسيقا بنية إيقاعيّة، والإيقاع غير الوزن[2]؛ فهو لا ينشأ عن تجميع تفعيلات على نحو معيّن، بل يتجاوز ذلك إلى طبيعة المادّة الصوتيّة الموظّفة في النصوص الشّعريّة توظيفا متنوّعا من نصٍّ إلى آخر، فمن تكرار للحروف والمفردات إلــى توظيــف الجنــاس والطبــاق، إلــى تــوازن الجمــل وتوازيها...[3]. لذلك "لم تعد موسيقا الشّعر مجرّد أصوات رنّانة تروع الأذن، بــل أصــبحت توقيعــات نفسيّة تنفذ إلى صميم المتلقّي لتهتزّ أعماقه في هدوء ورفق"[4]؛ من هنا فهناك من رأى أنّ الإيقاع أعــمّ من الوزن والوزن أحد عناصره، والأوزان قوالب لتنظيم الإيقاع وتوجيهه[5].

ورغم أنّ الشّعراء يشكّلون في النهاية قصيدة إلاّ أنّ لكل شاعر قيثارة خاصّــة يعــزف عليهــا بطريقته الذاتيّة وموسيقاه التي ولدت معه[6]، وهذه الخصوصيّة تؤكّد أنّ الشّعر لا يأتي من الخارج؛ فهو نزف داخليّ يمتدّ من الشّاعر إلى الخارج وليس العكس[7]، ودواخــل الــشعراء مختلفــة، وأحاسيــسهم متغايرة؛ لذا تغايرت إيقاعاتهم وتباينت.

وإذا كان الشّاعر يسعى في العمليّة الإبداعيّة إلى إيجاد نوع من التوافق النّفسيّ بينه وبين العــالم الخارجيّ بتوفير قدر من التّوقيع الموسيقيّ، فإنّ مثل هذا العمل يقتضي منه أن يكون ذا قدرة عظيمة في صياغته، وذا حساسيّة مرهفة في انتقاء ألفاظه المعبّرة[8] ليهزّ الآخرين؛ لأن الشّاعر الكبير هــو الــذي ينجح في ذلك[9].

والبنية الإيقاعيّة شبكة من التشكّلات اللّغويّة الدّالة، والعلاقات اللّفظيّة المتبلورة في مقاطع نغميّة متّسقة[10] توحّد أجزاء النّصّ. وقد برزت أهميّة الموسيقا الداخليّة فيما توجده من حالات إيحائيّــة تعبّــر عنها الألفاظ التي تُستخدم لسبر عوالم الشّاعر، وأغواره النّفسيّة، محدثة تأثيرا فــي ذائقــة المتلقّــي[11]؛ فالإيقاع الدّاخليّ ينقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشعورَ بوجود حركة داخليّة حيويّــة متناميــة، تضفي خصائص معيّنة على العناصر الشّعريّة[12]، من هنا فمهمّة الإيقاع –كما يرى هيجل– ليست إعادة تكرار الصّوت، أو تصوير العالم الموضوعيّ، ولكنها تكمن في تصوير حركات النّفس العميقة، وتبــرز

---

[1] إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشّعر العربيّ الحديث، 325.
[2] انظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربيّ – عرض وتفسير ومقارنة، 364.
[3] انظر: محمّد الهادي الطرابلسيّ، في مفهوم الإيقاع، مجلة: حوليّات الجامعة التونسيّة، ع 32، 1991م، ص 15.
[4] عز الدين إسماعيل، التفسير النّفسي للأدب، 40.
[5] انظر: جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، 29.
[6] انظر: شوقي ضيف، فصول في الشّعر ونقده، 52.
[7] انظر: ريكان إبراهيم، رؤية نفسيّة للفنّ، 36.
[8] انظر: عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النصّ الشّعري، 35.
[9] انظر: محمّد مندور، في الميزان الجديد، 91.
[10] انظر: عبد الخالق محمّد العفّ، تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطيني المقاوم، مجلة: الجامعة الإسلامية، م 9، ع2، 2001م، ص 215.
[11] انظر: مؤمنات الشّامي، الإيقاع في شعر نزار قباني، ص 134، رسالة ماجستير، جامعة دمشق – سورية، 2002م.
[12] انظر: (كمال أبو ديب)، في البنية الإيقاعيّة، 230.

روحها الواعية[1]؛ فهي تعكس الذاتيّ، وتظهر الباطنيّ، ولا تعبأ كثيرا بالخارجيّ، ومن ثمّ فالإيقاع "أداة تبليغ مُثلى للتعبير عن الحالات النفسيّة والمواقف العاطفيّة"[2].

ولمّا كانت المشاعر الداخليّة ليست بالضرورة منظّمة، فإنّ الإيقاع يساعد على تنسيقها وتنظيمها[3]؛ لذا فالإيقاع يوجد لدى المتلقّي نوعا من التّوقّع والضبط، فينظّم حركة النّفس والجسد، لكن إذا خرج الشّاعر عمّا استنّه من مدرج إيقاعي خروجا مشوّشا أوقع في نفس القارئ أو السامع تشويشا واضطرابا؛ ممّا يؤدّي إلى الازورار عن النصّ[4].

وجدير بالذكر أنّ الإيقاع لا ينفصل عن المعنى؛ لأنّه يستمدّ فاعليّته من علاقات اللّغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى[5]، ويساعد في تشييد عالم المعنى مع إفراغ الشحنات العاطفيّة المتوتّرة في الأعماق...[6]. وقد اهتمّ وليد سَيْف لاشعوريّا بالإيقاع الداخليّ في شعره، عن طريق وسائل مختلفة، منها:

1- التّوازي:

التوازي سمة من سمات الانتظام الداخليّ البالغ الوضوح[7]، وهو حصيلة النظام الناتج عن الانسجام والتناسق بين البناء النحويّ – الصّرفيّ، والبناء العروضيّ[8]. وقد عرّفه (رومان ياكبسون) بأنّه أخذ سلسلتين متواليتين أو أكثر للنّظام الصّرفيّ أو النحويّ نفسه، المصاحَب بتكرارات أو باختلافات إيقاعيّة وصوتيّة ومعجميّة ودلاليّة[9]. فالتوازي قائم بين أكثر من تركيب، وكون الجمل متوازنة تركيبا أو صيغة، فإنّها تحدث إيقاعا من نوع معيّن في السّياق الشّعريّ، ينتج عن تساوي الأجزاء وتماثلها؛ فالتوازي ملتحم ببنية النصّ من جهة، مولّد لجماليّاته الصوتيّة من جهة أخرى؛ لذا فإنّه "يحتلّ موقعا مهمّا في تشكيل النصّ الشّعريّ، ويقع الجزء الأساس من مسؤوليّة تحقيق المستوى الإيقاعيّ عليه؛ حين يستغلّ الشّاعر ما تهيّئه اللّغة وأنظمتها من فرصة لتحقيق البعد الإيقاعيّ في الشّعر"[10].

ويؤدي هذا النمط الإيقاعيّ وظيفة مهمّة في تطوير القصيدة، كاشفا عن إمكانيّات متجدّدة وغير متوقّعة في الترنيمات التجاوبيّة للموسيقا؛ ممّا يشكّل ظاهرة إيقاعيّة[11]. وهذه الظاهرة تعوّض القصيدة الحديثة شيئا ممّا فقدته من نظام التوازي التقليديّ القائم على الشطرين، والقافية الموحّدة، وتساوي الأجزاء وتناظرها من أوّل القصيدة إلى آخرها.

برز التوازي في شعر وليد سَيْف؛ فقد انتظمت البنى النّحوية والصّرفيّة والدلاليّة في مواضع كثيرة انتظاما متساويَ الأجزاء، وتركّبت الجمل على نحو يطرب الأسماع؛ إذ تفاعلت الوظيفة النحويّة في هذه السّياقات محدثة إيقاعا داخليّا ناتجا عن تناظر جملتين أو أكثر، وما يُحدث هذا التوازيَ ليس

---

(1) انظر: رمضان غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، 156.

(2) عوض بديوي، الإيقاع الدّاخليّ في القصيدة العربيّة الحديثة – رؤية معاصرة، ص 19، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك – الأردن، 1995م.

(3) انظر: فطيم دناور، مفهوم المعاناة في النقد الأدبي، ص 60، رسالة ماجستير، جامعة حلب – سورية، 2001م.

(4) انظر: عادل الفريجات، العلاقة بين الموسيقى والمعنى في الشّعر، مجلة: شؤون أدبية، ع (7–8)، 1988م، ص 83.

(5) انظر: جابر عصفور، مفهوم الشّعر، 265.

(6) محمد بن أحمد وآخرون، البنية الإيقاعيّة في شعر عز الدين المناصرة، 18.

(7) انظر: بسام قطوس، مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطيني الحديث، 84.

(8) انظر: محمّد كنوني، اللّغة الشّعريّة – دراسة في شعر حميد سعيد، 117.

(9) انظر: رومان ياكبسون، قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنون، 108.

(10) سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ، وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة: أبحاث اليرموك، م 16، ع 2، 1998م، ص 11.

(11) انظر: بسّام قطّوس، البنى الإيقاعيّة في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"، مجلة: أبحاث اليرموك، م 9، ع 1، 1991م، ص 63.

التركيب فقط، إنّما تماثل الجمل في إيقاعها الداخليّ وبناها الصرفيّة، فالفعل يقابل الفعل، والفاعل يقابل الفاعل وهكذا، يضاف إلى ذلك التوازي الصوتيّ لهذه المتقابلات، من ذلك:

فأرى	الوعل	البرّيّ	يمسّح	أخيام	الغجرِ
وأرى	الصبّار	الوحشيّ	يعانق	زخّات	المطرِ[1]

يظهر التوازي واضحا على مستوى الإيقاع البصريّ المجرّد، فيبدو هناك تزاوج لكلمات السطر الأول مع كلمات السطر الثاني، وبالنظر إلى بناء الجملتين فهما جملتان فعليّتان، تساوق فيهما الفعل وفاعله المستتر والمفعول به والصفة، ثم الفعل الثاني وفاعله المستتر ومفعوله والمضاف إليه، وقد أحدث هذا التساوق إيقاعا جميلا نتج عن تساوي الأجزاء رغم طول الجملتين، لكنّ الزمن القرائيّ يتساوى مع الزمن الإيقاعيّ بينهما؛ ممّا أخفى أيّ وجود للتنافر، رغم أنّ كلمة (الوعل والصبّار) ليستا متوازيتين نطقا وإيقاعا إلا أنهما لم تؤثرا في الإيقاع العامّ، بعد اندغامهما في بنية القصيدة.

وقد يجيء التوازي بين مجموعة من الجمل، مثل:

أخشى / التقـــاء / الرّوح / في / المطلق
أخشى / امتزاج / الحلْم / في / الزّنبق
أخشى / انطفـــاء / النّـــار / في / الخندق[2]

من يردّد هذه الأسطر وَفق إيقاع معيّن يُظهر الطّاقة الإيقاعيّة الناتجة عن التوازي النحويّ المقرون بالتوازي الصوتيّ، ويزداد الإيقاع تأثيرا؛ لأنّه مقترن بالدلالة أيضا؛ فالفعل واحد في الحالات الثلاث يشي بإيقاع الخوف والقلق، تعقبه المفاعيل المتغيّرة: (التقاء، امتزاج، انطفاء)، وهي مفاعيل مرتبطة بالخوف؛ فالالتقاء المريح أدّى إلى امتزاج مريح، لكنّهما انتهيا بالانطفاء، والرّوح والحلم انتهيا بالنار، والمطلق والزنبق انتهيا بالخندق والحصار أو المقاومة، هذا على المستوى الإيقاعيّ العموديّ، أمّا على المستوى الأفقيّ فقد يفهم القارئ غير هذه الدلالة، وفهمه للدلالة يعود إلى الإيقاع الذي استوقفه: هل هو الإيقاع الأفقيّ المألوف، أم هو الإيقاع العموديّ القائم على التوازي؟.

وقد تقصر الجمل المتوازية، لكن تظلّ تحمل إيقاعا داخليّا لافتا:

خبّأتها في خاطري
زرعتها في ناظري[3]

ويمكن تشكيل هذين السطرين بأكثر من شكل إيقاعيّ:

1) خبّأتهـــا ⟷ زرعتهـــا
في خاطري ⟷ في ناظري

2) خبّأتها ← في خاطري | خبّأتها في ناظري
زرعتها ← في ناظري | زرعتها في خاطري

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 15.
[2] وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
[3] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 53.

وهذا التلاعب بإعادة التشكيل لا يؤثّر كثيرا في الدلالة؛ فالتبادل المكانيّ للكلمات يبقــي الــسّياق فاعلا بإيقاعه ومعناه. ويجيء التوازي في جمل اسميّة، مثل:

وأنتِ جميلة كاللّوز... كالأحزانْ

وأنتِ قديمة كالأرض... كالإنسانْ[(1)]

فالأجزاء متساوية في مستوييها: النحويّ والصّرفيّ، وحتّى في وجود البياض الإيقاعيّ؛ لذا لــو حلّ سطر محلّ سطر، أو لفظة محلّ أخرى، فالإيقاع يبقى بدرجة واحدة، ويظلّ كذلك لو تشكّلت الكلمات تشكيلا عموديّا:

وأنتِ	=	**وأنتِ**
جميلةٌ	=	**قديمةٌ**
كاللّوز	=	**كالأرضِ**
كالأحزانْ	=	**كالإنسانْ**

وعلى أيّة شاكلة تظلّ أجزاء السّياق مرتبطة بنغمة متتالية متناسقة متوازيــة، وهــذا انعكــاس للصورة المتّسقة في نفس الشّاعر؛ فالسطر الشّعري الخارجيّ موازٍ للرّؤى النّفسيّة الداخليّة، هذه الــرّؤى ترتّب الخارج بكيفيّات شكليّة وإيقاعيّة، وَفق ما يمور في عوالم الــنّفس اللامرئيّــة. وبمقــدار الاتّــساق الداخليّ يكون الاتساق الخارجيّ، والداخليّ الذي تحكمه الفوضى لن ينتج إلا إيقاعا مــشوّشا مــضطربا، وصورا متنافرة مبعثرة.

وقد يجيء التوازي في شعر وليد سَيْف في سطر شعريّ واحد محدثا نغمة متواصلة متقاربة:

اللّيل ثقيل يا خالة والدّرب طويلْ[(2)]

ويمكن تشكيل هذا التوازي بصورة هندسيّة:

اللّيل ثقيــــلٌ
يا خالـــةْ
والدّرب طويلْ

نتج مجسّم متساوي الأضلاع، وهو مجسّم إيقاعيّ لقراءة السطر؛ إذ إنّ القــراءة تــتمّ، فــي داخــل السّياق الشّعريّ على هذا النحو: الليل ثقيل – وقفة قصيرة / يا خالة بتسكين آخرها – وقفة أطول / والــدرب طويل – وقفة طويلة. وقد أحدث هذا التوازي السريع إيقاعا داخليّا تجاوب فيه الليل مع الدرب، والثقــل مــع الطول، على المستوى الموسيقيّ والنّفسيّ والدلاليّ، وزاد رنّة الإيقاع وجود قافية داخليّة في ثقيل وطويل.

ويأتي التوازي الإيقاعي مرتبطا بتوازٍ دلاليّ، كما في:

حين ترين غبار الصحراء على خدّيه المجروحين

حين ترين رماد الموت على رمشيه المحروقين[(3)]

---

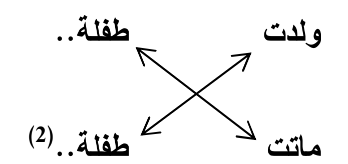
(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 65.

(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 100.

(3) نفسه، 106.

هناك توازٍ في السطرين الشّعريين على مستوى اللّفظ والتركيب، لكن خلفه يكمن تــوازٍ دلالـــيّ يزيد طاقة النصّ الموسيقيّة: (غبار الصحراء ورماد المــوت) تحمــل دلالـــة واحـــدة، و(علـــى خدّيـــه المجروحين) توازي (على رمشيه المحروقين)، وكذلك يتوازى السطر الأول كله مـــع الـــسطر الثـــاني موازاة المعاناة والعذاب؛ فالأوّل يمثّل المعاناة أثناء الحياة، والثاني يمثّلها أثناء الموت؛ ومن ثم فلا يفرق قوله: غبار الصحراء على خديه المجروحين عن قوله: رماد الموت على رمشيه المحروقين، وإن كـــان السطر الثاني قد عمّق الدلالة أكثر.

وعلى نقيض هذا التوازي يبرز توازي التقابل الدلاليّ، ويتّسم هذا النمط بوجود تقابل دلاليّ بين عنصرين أو بين موقعين في سلسلتين متواليتين[1]، من ذلك قوله:



الجملتان متوازيتان على المستوى الإيقاعيّ، لكن متقابلتان على المستوى الدلاليّ، وهذا التوازي المتقابل يقصد منه الدلالة قبل الإيقاع؛ فالشّاعر يريد أن يكشف عن مدى التناقض الـــواقعيّ، والتقـــابلات المفاجئة في العالم.

ورغم أنّ التوازي النحويّ والدلاليّ لا ينفصل عن التوازي الصرفيّ، إلا أنّ هناك صيغا صرفيّة تحدث بتواترها إيقاعا داخليّا خاصّاً؛ فتشابه القوالب الصرفيّة من شأنه أن يوجد جملة شعرية ضمن قالب موسيقيّ مشبع[3]. ويجيء هذا التوازي بتجميع الأوزان المتشابهة في السّياق، لكنه ليس تجميعا عـــشوائيّا بعيدا عن الدلالة:

بقع تتشكّل أشجاراً عاريةً.. مُدنا ساقطةً..

أشباحاً.. مقصلةً.. مقبرةً..[4]

أحدث البناء الصرفي في: (أشجار، أشباح / عارية ساقطة / مقصلة مقبرة) ثنائيّة إيقاعيّة نتجـــت عـــن توافق في الأوزان الصرفية، فضلاً عن الإيقاع البصريّ الناتج عن توازي النقطتين بين هذه الأوزان.

وتتوالى الجموع الصرفيّة محدثة إيقاعا داخليّا عذبا في قوله:

تلسعه الأنهار الأزهار الأقمار الأشجارُ..

الأحلام الأشواق، الكلمات، الرغبات، الشهواتْ[5]

توالت جموع التكسير على صيغة (أفعال)، ثم جموع المؤنّث السالم محدثة وقعا سريعا متوازيا، مبعثه هيئة النطق الموحّدة، وزاد من الإيقاع القوافي المتشابهة لهذه البنى.

ومن الملاحظ أنّ التوازي كثيرا ما يقوم على تكرار بعض الصيغ أو التراكيب، وهذا التكـــرار يساعد على إظهار الإيقاع الداخليّ.

(1) انظر: محمّد كنوني، اللغة الشّعريّة – دراسة في شعر حميد سعيد، 121.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 30.
(3) انظر: ناصر شبانة، الانتشار والانحسار – دراسة في حياة عبد الرحيم عمر وشعره، 138.
(4) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 6-7.
(5) نفسه، 17.

2- جَرْسُ الأصْوات:

تقدّم الحديث عن الأصوات من الناحية الوظيفيّة الدلاليّة، وهنا تعالج من الناحية الوظيفيّة الإيقاعيّة، ومعالجة الصوت في الموسيقا الداخلية يعود إلى وجود الطاقات الكامنة فيه، التي تنطلق مَعَ غيرها لتشكيل البنية الصوتيّة للنصّ[1]، فالتشكيل الصوتيّ يمثّل أهمّ العلاقات التركيبيّة في تشكيل الشّعر، وهو عماد الموسيقا الشّعريّة[2]، وهذا الإيقاع ينتج عن كيفيّة تركيب الأصوات في السّياق الشّعريّ تركيبا ذكياً؛ إذ إنّ الأذن لن تسمع سوى نشاز إذا لم تنتظم الأصوات واختلافاتها في موضوعات تملأ فضاء محدّدا[3]؛ فالموسيقا في نهاية الأمر سلسلة من الأصوات ينبعث منها المعنى[4].

وتشمل الأصوات الحروف (الصّوامت)، والحركات القصيرة والطويلة (الصوائت) والشدّة، والسّكون، وتؤدّي وظائف إيقاعيّة تناسب الأجزاء الشّعريّة بتواليها أو كثافتها في سياق معيّن، من ذلك:

وَ"زَيْدُ الياسِينُ" هُنالِكَ في الغُرْفَةِ..
رَأْسٌ يَتَأَرْجَحُ فَوْقَ الكُرْسيِّ
شَفَةٌ تَنْزِفُ، فَكٌّ تَتَدلّى وَرَما..
عَيْنانِ تَغيبانِ وَرَاءَ الوَجناتِ المَنْفوخَةِ..
دَمٌ يَقْطُرُ مِنْ سَوْطِ الشُرْطيِّ
جِلْدٌ يَتَسَاقَطُ مِثْلَ قُشُورِ السَرْوِ..[5]

يظهر في السّياق إيقاع متحرّك بفعل الحركات الصرفيّة والإعرابيّة الكثيرة، حتى إنّ أواخر السطور انتهت بحركة، والقارئ يلمس هذه الحركة الواضحة، وإيقاع الحركات الكثيرة في السّياق يعكس الحركة الواقعية داخل الغرفة؛ فزيد الياسين المتأرجح في المشنقة ينتج إيقاعا خاصّا على المستويين: البصريّ والنّفسي، وهذا التأرجح انعكس على السّياق الذي بدا إيقاعه متأرجحا متحرّكا قلّ فيه السكون؛ لأنه سياق صادح لا صمت فيه. وتكثر حركات الضمّ في الأسطر، وهي حركة تنسجم مع حالة زيد الياسين المرتفعة على الكرسيّ؛ "فالضمّة تدلّ على القوّة والقرب... فإذا لحق هذا الصوت أو الحركة بكلمة دلّ على قوّتها وقربها"[6] وهذه الحركة أكّدت أنّ زيد الياسين رغم مصارعته الموت يتشبّث بقوّته، وكبريائه.

أمّا الأواخر فجاءت مكسورة، وحركة الكسر تنسجم بإيقاعها مع وضعيّة زيد الياسين الآخذة في الغياب والانكسار -كما يبدو للقارئ في هذا الوضع-. من هنا فالشّاعر يستطيع أن "يجعل من حركات الإعراب في قصيدته فحصا لقدرة الموسيقى على استلهام النصّ في ممارسة ضغط الكلمة على المقطع

---

[1] انظر: مدحت الجيّار، موسيقى الشّعر العربي – قضايا ومشكلات، 172.
[2] انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، 119.
[3] انظر: ومض الأعماق – مقالات في علم الجمال والنقد، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، 135.
[4] انظر: رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، 165.
[5] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 6.
[6] ممدوح عبد الرحمن، القيمة الوظيفية للصوائت، 228.

الإيقاعيّ؛ فحركات الرفع... تحتاج إلى إيقاع يختلف عن الإيقاع الذي تحتاج إليه حركات النصب... وحركات الجر"[1].

وكما للحركة إيقاع فللسّكون إيقاع، لكنه إيقاع مختلف:

أَجَلْ لَمْ أعُدْ رائيًا بي يرى المبْصرونَ سطورَ الكتَابْ[2]

حركة السكون التي سيطرت على أواخر معظم كلمات السطر الشعريّ، هي حركة إيقاعيّة متوقّفة داخل النّفس بتوقّف الرؤية والرؤيا، لكنّ الإيقاع في نهاية السطر مال للحركة؛ لوجود حركة إيقاعيّة أخرى هي حركة المبصرين؛ لذا أنتج السطر الشّعريّ حركتين إيقاعيّتين: حركة "عبد الله البرّيّ" غير المبصر في عباب الماء، وحركة الآخرين المبصرين، وقد خدمت الحركات الإعرابيّة هذه الحركات الإيقاعيّة عاكسة جوّا نفسيّا قصده الشّاعر.

وتؤدّي الشّدّة إيقاعا من نوع آخر؛ فإذا كانت تجمع صوتين في صوت واحد، فمعنى ذلك أنها تجمع إيقاعين معا، وتداخل إيقاعين في البنية الصوتيّة يحدث جرسا قويّا:

ولديّ من عينيكِ عشقٌ ربّما يكفي..

لكي يتفتّق الرّمّان من خشب البنادق والمشانقْ[3]

إيقاع الشدة في أربعة مواضع من السطرين الشّعريين منح السّياق قوة موسيقيّة، هي انعكاس لقوّة الدلالة؛ فقوّة هذا الإيقاع موازية لقوّة العشق من جهة، وشدّة وقع الشدّة مواز لتفتّق الرمّان من الخشب، وهو أمر صعب جدا. ويصبح لوقع الشّدّات أثر أبعد حين تكثر في الموضع الواحد:

تلتفّ على كتفيّ.. تقيّدني بالشّمس[4]

فتوالي الشدّات هنا أحدث إيقاعا مزدوجا للحرف الواحد، وكأنّ نطق الصوت الأوّل يُتبَع بصدى إيقاعيّ يقوّي نبرته القرائيّة، هذه التقوية المدبلجة تصاحبها قوّة دلاليّة تفهم من الالتفاف والتّقييد.

أما أصوات المدّ فيرافقها إيقاع أكثر انفتاحا:

قد ماتَ هناك بِلا زاد أو ماء

فليسأل عنه السَّائل عقبان الصحراء[5]

تردّدت الألف –وهي صوت مفتوح– ثماني مرّات في السطرين السابقين؛ فأحدثت إيقاعا منفتحا متعاليَ النّغمة، يتردّد ليصدح بواقع الموت في الصحراء؛ فتكرار الألف إيقاع لنداء متردّد مفتوح خارج من أعماق مقهُورة، يملأ الفضاء بلا حاجز، كلّ ذلك رغبة في أن يسمعه العالم. وقد عكس إيقاع الألف بوضوحه وامتداده امتدادا عموديا طويلا نغمةَ النّفس الزّافرة المتصاعدة، ولو لم يتكرّر هذا الصوت ما بدت تلك النغمة؛ لأنّ صوت الألف يشكّل "أعلى امتداد نغميّ في التّراسلات الإيقاعيّة يتصاعد نحو الأعلى"[6].

أما في قوله:

---

[1] ريكان إبراهيم، رؤية نفسيّة للفن، 39.
[2] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
[3] وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
[4] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 37.
[5] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 76.
[6] محمّد كنوني، اللغة الشّعريّة – دراسة في شعر حميد سعيد، 330.

واهاً يا أقمار الحزن الباردة الفضيّة
يا زهرات المدن السحريّة
. . . .
أيّة أحزانٍ تمطر شرفاتك يا "باقة"[(1)]

فتؤدّي الألف الممدودة حركة إيقاعيّة حزينة تناسب إيقاع العويل والبكاء، والانفتــاح الحــزين؛ فالشّاعر يفتتح القصيدة بإيقاع نفسيّ حزين يناسب بنيتها الكلّيّة، والألف تُسبق بفتحــة عــادة، "والفتحــة علامة الضعف والبعد، وفلسفة استخدامها عند العرب تستند إلى البكاء، أو طلب النجدة والصياح، وكلّهــا حالات يكون الإنسان فيها ضعيفا"[(2)]، من هنا ناسب إيقاع الصوت السّياق الشّعري.

وينحسر الانفتاح الصوتي نوعا ما مع صوت الياء، فتعطي السّياق إيقاعا مختلفا:

فدعي سؤالك واتبعيني
نامي على روحي، على صدري، على شعري، على جمري
نامي على غيم تقطّر من حنيني
نامي على غيم تكوّن من فنوني
نامي وكوني مثلما شاءت ظنوني
نامي أكن نامي تكوني
ودعي سؤالك واتبعيني
مرّي براحتك النّديّة فوق روحي واعزفيني[(3)].

تردّدت الياء المدّيّة ذات الإيقاع المفتوح ستّا وعشرين مرّة في هذا الجزء، وبتردّدهــا أحــدثت إيقاعا داخليّا للبنية السّياقيّة، وكشفت عن مكنون دلاليّ يربط الشّاعر بصاحبة ياء المخاطبة التي سيطرت على نصّه، وهي سيطرة تملّكت الفؤاد، وملأت النّفس والمشاعر، ويجد المتلقّي في إيقاع اليــاء المدّيّــة انسياباً صوتيّاً نحو الدّاخل يوازي الانسياب العاطفيّ المتّجه نحو القلب، والمتأصّل في الأعماق.

وغياب أصوات المدّ من السّياق يمنح إيقاعا جديدا يعتمد علــى تــوالي الــصّوامت بحركاتهــا القصيرة، وهو إيقاع أقلّ انفتاحا، يميل للصّمت، كما في قوله:

.. وَالحزن
يسقط في القلب كنجم ميّتْ[(4)]

اختفت الأصوات المدّيّة من السّياق، وبقيت الحركات القصيرة التابعة لصوامتها تــشيع إيقاعــا أسرع، يناسب حركة الحزن المفاجئ بسقوطه، كذلك أوحت الصوامت بسكون في النهايــة هــو ســكون النجم الميّت، وتوقّف الحركة.

ويظلّ لتكرار الحروف الصامتة القيمة الكبرى في البنية الإيقاعيّة الداخليّة حين تتردّد في النصّ محدثة جرسا صوتيّا "له خاصيّة الترميز التي يتكفّل بها الذهن، ويقوم بتفكيك شفراتها، وتحويلهــا إلــى دلالات إيحائية تخدم عمليّة التواصل، ومن ثم ينبغي مراعاة توقيعه بما يخدم السّياق الدلاليّ والنغميّ"[(5)].

---
(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 121.
(2) ممدوح عبد الرحمن، القيمة الوظيفية للصّوائت، 228.
(3) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
(4) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 130.
(5) عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربي، 296.

إلهي، كيف انتهيتُ هنا !

ما هنا ... ؟!

هنا لا تكون بغير هناك[1]

تردّدت الهاء ذات الجرس الخافت، والهمس الفاتر، فمنحت السّياق إيقاعا خافتا يهمس به "عبد الله البري" داخل نفسه هَمْس الحائر، وضعف هذا الإيقاع هو انعكاس لضعف "عبد الله" الذي تملّكه الموج من كلّ جانب، لكنّ مدّ الألف المجهورة، وصوت النون المنغّم بعث إيقاعا جديدا في السّياق، فبثّ فيه نوعا من القوّة، وهي قوّة يستشعرها "عبد الله" بين الحين والآخر رغم تلاطم الموج حوله.

وتولّد الأصوات الصفيريّة موسيقا عالية، وتحدث إيقاعا رشيقا، كما في:

وتسرّب في قلبي الحزن لعدّة أسبابٍ..

وتبسّمتُ بلا سببِ

وتساءلتُ: لماذا؟

هل لغم أزرعه في (تل أبيب)[2]

وبعيدا عن إيقاع الأصوات والألفاظ اللّغويّة المفردة، قد تظهر صورة حركيّة عامّة تتّخذ بعدا إيقاعيّا موازيا لطبيعة القصيدة تشمل معظم أجزائها، وهذا الإيقاع الصوتيّ العامّ تجلّى في قصيدة "البحث عن عبد الله البري"، فالقصيدة في معظم أجزائها اتّخذت حركة إيقاع البحر والماء والموج، وتلاءمت الحركة الإيقاعيّة مع حركة (فعولن وفعلن) اللّتين بنيت عليهما القصيدة، وهذا الإيقاع المتماوج يكتشفه المتلقّي بالقراءة العميقة، والتأنّي، وإنشاد السطور إنشادا موقّعا متّصلا:

وأرسل طرفيَ في الأزرق الأبديّ..

فيرتدّ للأزرق الأبديّ

ترى أين خطّ السّماء من البحر، أين ابتداء الأُفُق!

وحتّى الذي كان يبدو كطير بعيد مضى واحتواه الألق![3]

حركة النّظر عبر البحر هي حركة تتّخذ بعدا إيقاعيّا، فإرسال النظر إلى البحر يرتدّ إلى النقطة نفسها – نقطة البداية، هذا الارتداد يبدو موازيا لحركة الأمواج التي تضرب الشواطئ ثم ترتدّ إلى الخلف –إلى داخل البحر– ويغيب كل شيء من أمام "عبد الله البرّيّ"؛ فلا يشاهد إلاّ زرقة ممتدة في كل مكان، ويبدو عائماً في هذه الزّرقة، متقلّباً بين الأمواج:

وأنظر في البحر تحتي..

أرى جبهتي تتموّج في الأزرق الأبدي..

وتعلو، وتهبط، تمتدّ تشتدّ، ترتدّ..

تمضي وترجع

يكسرها الموج، تكسره..[4]

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 28–29.

(3) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

(4) نفسه.

تبدو حركة الجبهة في الماء متكسّرة، مرتفعة، هابطة، ممتدّة، متقلّصة، وبذلك أظهر السّياق حركة إيقاعيّة خفيّة الصّوت، لكنّها تجسّد نمطا من أنماط الموسيقا التعبيريّة، حين تعكس حركات متتابعة تتابعا صامتا.

3- إيقاع الفواصل والقوافي الدّاخليّة:

تعتمد الجملة الشّعريّة على وقفات وقواف داخليّة، تؤدّي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقّف والاستمرار معا، وهذه العمليّة أرهف من الوقفات المألوفة في نهاية السطر[1]. و"تتّحد قيمة الإيقاع الصّوتيّ في قيمة الأصوات الداخليّة في تركيبة البنية النّصيّة؛ لما لهذا التكرار الصوتيّ من أثر إيحائيّ ومعنويّ في المتلقّي يكمن في القافية ذات الأصوات المتكرّرة والمتجانسة صوتيّا وحرفيّا"[2]، وتتناغم هذه القوافي متواشجة مع القافية الخارجيّة؛ ممّا يضفي على النصّ لونا إيقاعيّا وجرسا موسيقيّا عذبا[3].

يوظّف وليد سَيْف القوافي الداخليّة توظيفا تلقائيّا في مواضع كثيرة من أشعاره، من ذلك:

وقفتُ فجأة.. ذهلتُ.. ثمّ خفتُ
وعند سور دارنا بكيتُ.. ثمّ نمتُ
ما عدتُ تحت غابةٍ قديمة الرّبيع[4]

أدّت الأفعال المتوالية المسندة إلى تاء المتكلم دور القافية الداخليّة، ورغم أنّ التاء حرف مهموس إلا أنّ انفجاريّته المتوالية في الأفعال أحدثت إيقاعا، وزاد نبرة الإيقاع وضوحاً حركة الضمّة التي أحدثت نقرات موسيقيّة سريعة، لكنّ الإيقاع هنا يظلّ أميل إلى الخفوت، وهو خفوت يتناسب مع مواقف الذهول والخوف، والبكاء الداخليّ والنوم والتحسّر، وهذه مواقف تميل إلى السكون والصمت والهمس؛ لذا ناسبها إيقاع التاء المتردّدة في قوافي الأسطر الشّعريّة.

ويأتي إيقاع التاء المتصلة بصائت طويل أوضح، وأكثر تنغيما:

مسحتُ دمعتي.. خنقتُ رجفتي.. وسرتُ
وخلفَ خطوتي..
تقطّع السّؤال.. والبكاءُ والرّجاءُ..
أين . . أين . . أين[5]

في الأسطر موسيقا داخلية منحت السّياق حركة إيقاعيّة توازي حركتها الدلالية المتشكّلة من حركة الخطوات الماضية إلى الأمام، وحركة السؤال المتقطّع المرتدّة إلى الخلف.

وتمنح القوافي الداخليّة السّياق تتابعا موسيقيّا يحمل تعاقبا دلاليّا على مستوى النّصّ:

صحتُ: تأهّبْ يا عالم.. إنّي آتٍ..
مطراً، شجراً، قدراً، ليس يَضِلُّ، وليس يُضِلُّ ![6]

---

[1] انظر: عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، 103.
[2] مؤمنات الشامي، الإيقاع في شعر نزار قباني، ص 143، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، سوريّة، 2002م.
[3] انظر: نفسه، 146.
[4] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 50.
[5] نفسه، 51.
[6] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 39.

فإيقاع المطر يتبه إيقاع الشجر، يتبعه إيقاع القدر، وكلّها إيقاعات تلامس أذن المتلقّي، وتجـذبها للإصغاء والانتباه.

وكلّما زادت القوافي الداخليّة زاد أثرها الإيقاعيّ:

ولا ثَمّ في الأزرق العدميّ، ورائي، وخلفي

وفوقي، وتحتي، قرب وبعدُ

ولا ثمّ حَدٌّ

ولا ثَمّ ضدٌّ يرى نفسه فيه ضِدٌّ[1]

تناسبت القوافي الداخليّة في (ورائي، خلفي، فوقي، تحتي) و(بعد، حدّ، ضـدّ)، وهـو تناسـب صوتيّ في النهايات أحدث إيقاعا وتوازنا لفظيّا، وتفاعلت واو العطف مع السّياق، فربطت بين الأجـزاء في منظومة إيقاعيّة: جمّعت المتشابهات معا في مجموعتين، ثم ربطت المجموعتين معا لتـشكيل بنيـة إيقاعيّة متكاملة في جملة شعرية.

وتجيء القافية الداخليّة متضمنة أكثر من مستوى إيقاعيّ:

أنا جنّة الحالمين، أنا حلم الغالبين، أنا أمل الفاتحين[2]

فهذا السطر الشّعريّ بناء موسيقيّ شامل؛ تأتّت موسيقاه من عناصر إيقاعيّة شتّى: التوازن بـين الجمل، التكرار "أنا"، الصّيغ الصرفيّة المتشابهة التي جاءت على هيئة اسم الفاعـل، قافيـة النـون ذات الإيقاع العذب الرخيم، وصوت الياء المدّية السابقة لها الذي منح نهايات الجمل إيقاعا ممـدودا ضـاعف وضوح الصوت، وإظهار القافية، إضافة إلى الفاصلة الكتابيّة التي أوجدت إيقاعا بصريّا متناسـقا. عـدا عن أنّ السطر الشّعريّ يحمل معنىً إيجابيّا جميلا، كلّ ذلك أدّى إلى تحريك أكثر من حاسّة لدى المتلقّي: (بصريّة، سمعيّة، وجدانيّة، عقليّة)، فكان تأثيره تأثير قصيدة كاملة العناصر.

أما الفواصل، فإنّها تتوالى محدثة تساوقا نغميّا نابعا من الوقفات والتقسيمات الداخليّة، ونبـرات الصوت أثناء القراءة، عدا عن أنّ علامات الترقيم التي تفصل هذه الأجزاء تحدث إيقاعا بصريّا يـنعكس على تنغيم الصوت، وتموّجاته:

ويذوب باب بيننا في حلم سلّة

في القمح.. في الزيتون.. في باقات وردِ[3]

جاء السطر الثاني مقسّما إلى ثلاث فواصل، أحدثت إيقاعا داخليّا نتج عن هذا التقسيم والوقفات، رغم أنّ هذه الفواصل ليست متّفقة في القافية.

وتتّصل الفواصل أحيانا بالمستوى الـدلاليّ دون الحاجـة للوقـوف عليهـا بـسبب التواصـل العروضيّ، لكنّها تتّصل بتقسيم داخليّ لا تعدم الأذن موسيقاه:

تقذفها الريح السواحة من عمان إلى بغداد إلى جدّة[4]

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

(2) نفسه.

(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 101.

(4) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 87.

توالت ثلاثة أمكنة تشترك معا على المستوى الدلاليّ، وتواليها وتتابعها القرائيّ أحدث إيقاعا، ويمكن الاستدلال على ذلك بترديد (من عمان إلى بغداد إلى جدة) أكثر من مرّة.

وترتفع الطاقة الإيقاعيّة للفواصل الداخليّة إذا اشتركت في القافية:

لغتي إذا شاءت زنابقُ، أو حرائق،
أو نمارقُ، أو بنادقُ...
أو نهودٌ، أو قنابل(1)

رغم إيقاع القاف الشديد المفخّم تبدو في الأسطر الشّعريّة نغمة موسيقيّة موقّعة بطريقة تستوقف المتلقّي، وذلك بسبب الفواصل المتواترة، والقافية المتشابهة، وقد منحت الفاصلة الكتابيّة السّياق بعدا إيقاعيّا جديدا؛ إذ ساهمت في إيجاد وقفات قصيرة، هي في الحقيقة وقفات موسيقيّة متقاربة زمنيّا. وتكثيف الإيقاع في الأسطر السابقة زاد قوّة وقعها على الأذن؛ لأنّ القاف التي تردّدت خمس مرات هي صوت شديد، وزاد شدّتها الصوت السابق لها وهو (الباء، والهمزة، والراء، والدال)، وهي أصوات انفجاريّة عدا الراء التكراريّة.

4- الإِيقَاعُ النّفسيُّ:

لا شكّ في أنّ الجانب النّفسيّ الشعوريّ له علاقة وثيقة بالشّعر، ولا يقتصر على الإيقاع الداخليّ، أصلا؛ لذا سيعالج هذا الجانب انطلاقا من كونه "حركة ذاتيّة قبل أن تكون حركة صوتيّة عروضيّة"(2)؛ لأنّ الصوت والعروض والتشكيلات الخارجيّة تأتي في مرحلة لاحقة للحركة النّفسيّة أثناء عمليّة الإبداع، من هنا فإنّ الانفعال هو الذي يؤثّر في القالب الشّعريّ، فيسبق الإيقاعُ النّفسيُّ الأصيلُ الإيقاعَ العروضيَّ المقصودَ، المشكّلَ تشكيلا عُمِد إليه؛ لذا فميل الشّاعر نحو إيقاع معيّن ينسجم مع ما يمور بداخله؛ فطبيعة "الإيقاع النّفسيّ في الشّعر هي انعكاس لطبيعة الإيقاع الذي يحكم الذات الشعريّة من الداخل، وبالتالي فإنّ هذه الطبيعة الإيقاعيّة هي التي تطبع خفايا وتجلّيات التجربة الشّعريّة بطابعها الخاصّ"(3)، كما أنّ الإبداع الموسيقيّ قائم على الأساس النّفسيّ الذي يوحّد بين الإحساس والشكل(4). من هنا فإنّ هناك فرقا واضحا بين الإيقاع العروضيّ والإيقاع النّفسي؛ فالأوّل إيقاع معبّر عنه بنظام اللّغة المجرّدة والتفاعيل العروضية، أمّا الثاني فإيقاع داخليّ تعبّر عنه أنظمة العلاقات اللّغويّة(5)، ويخضع لترويض التجربة النّفسيّة الملائمة لقياس الشكل العروضيّ(6)؛ لذلك يبدو الإيقاع منسجما متناسقا إذا كان الداخل منسجما متوافقا، لكنّ اضطراب النّفس، وتشتت أحاسيسها يُنتج إيقاعا مبعثرا مضطربا يميل إلى الفوضى.

ويمكن دراسة الإيقاع النّفسي في شعر وليد سَيْف من خلال الأمور الآتية:

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
(2) عباس عبد جاسم، الإيقاع النّفسي في الشّعر العربي، مجلة: الأقلام، ع 5، 1985م، ص 96.
(3) نفسه، 99.
(4) انظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، 445.
(5) انظر: عباس عبد جاسم، الإيقاع النّفسي في الشّعر العربي، مجلة: الأقلام، ع 5، 1985م، ص 96.
(6) انظر: (محمّد توفيق أبو علي)، علم العروض ومحاولات التّجديد، 29.

1- التّداعي الإيقاعي:

هو أسلوب يتكرر فيه نسق إيقاعيّ معيّن، وتداعي صيغة في السّياق أمر نفسيّ؛ لأنّها تكون تلحّ على الشّاعر إلحاحا حادّا، يشكّل هذا الالحاح حركة داخليّة تنعكس على صفحة النصّ:

ونظرة التحسّب الذي يكنّه المدى:
غداً .. غداً .. غدا
غداً .. غداً .. غدا
ويومها أصبتُ بالدّوار مثلما غدا..(1)

هناك ستّة إيقاعات متتابعة بنسقها الصوتيّ والعروضيّ، الذي يقترن بنسقها النّفسيّ، ورغم إيقاع لفظة "غدا" الخفيف، إلا أنّ سياقها النّفسيّ منحه وقعا ثقيلا، ورنّة موسيقيّة مزعجة؛ فداخل الشّاعر متوتّر تجاه "غدا" التي تتردّد على الأفواه دون جدوى؛ لذا سقط هذا التوتّر على نغمة النصّ التي أنتجت إحساسا بالدوار من خلال حركتها الدائريّة التي يستشعرها القارئ وهو يردّدها، كذلك كان لإيقاع النهاية الذي ردّد صدى اللّفظة ثلاث مرّات أثر واضح في تعميق الإيقاع النّفسيّ والدلاليّ، وانفتاح الرّؤى أمام الشّاعر؛ فالألف المنفتحة وسّعت مدى انطلاق الصوت، وهو توسّع نفسيّ يحسّه الشّاعر تجاه الضياع والهجرة، واستحالة العودة.

أما في قوله:

وابن أُبيّ باع مفاتيح القدس لأبناء قريظةَ..
حتّى صار دمي مهدورا بين الطرفين
والحرب غدت حربين،
غدت حربين،
غدت حربين!!!(2)

فتداعت عبارة "غدت حربين" ليملأ إيقاعها نفس المتلقّي كما ملأ نفس الشّاعر، وتردّد هذا الإيقاع هو تردّد نفسيّ مبعثه الشعور بعمق المعاناة؛ حين يجابه الإنسان حربين معا، فكأنّ هناك صدى يتردّد بعد كلّ عبارة في فراغ ممتدّ، فيحدث إيقاعا متعاقبا بسرعة حتى يبدو كأنّه إيقاع مزدوج، وجاء الشكل الطباعيّ ليخدم هذا التعاقب، وحركة "الحربين" المتوالية.

ويأخذ التداعي الإيقاعي شكل التصعيد النّفسي المتوتّر في قوله:

نظرت إلى العالم تحتي..
يغرق في النوم وفي النّسيان
قلت لماذا لا أوقظه الآن!؟
صحتُ به، فارتدّ الصوت، وجدتُ الوديان

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 51.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 53-54.

تتخطّف صوتي، تزرعه في كلّ مكان:

– يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ.. يا عالمُ

يا سودُ.. ويا بيضُ.. ويا صفرُ.. ويا حمرُ.. ويا زرقُ

ويا ضوءُ ويا ظلُّ

يا سادات ويا خدّامُ، ويا كبراءُ ويا تُعساءُ..

ويا أجزاءُ ويا كُلُّ

اسمي زيدٌ.. ... زيدٌ

وأبي يُدعى ياسينْ.. ... يا سين

وأنا رجل ريفيّ مقهورٌ..

من أرض فلسطينَ.. فلسطينَ.. فلسطينَ..

فلسطينْ(1)

يتعالى الإيقاع تعاليا يوازي ارتفاع الصوت وامتداده، وهو إيقاع يرسله الشّاعر وفق ذبذبات نفسيّة، وتوتّره العاطفيّ يمتدّ في النّفس كما امتدّ في السطور الشّعريّة التي عكست دفقا شعوريّا داخليّا؛ فطالت هذه السطور في مواضع طولا واضحا، لكنّها قصرت في مواضع أخرى، والطول والقصر حركة خارجيّة في النصّ، لكنّها ناتجة عن حركة داخليّة في النّفس، ومتّصلة بتجربة ذاتيّة عميقة، وهذا ما ميّز الإيقاع في السّياق.

وربما تداعت اللاّزمة الإيقاعيّة عموديا، كما في:

لغتي انبثاق النورس البحريّ من موج يكفّنه المساءُ

لغتي بحار ضلّ فيها السندبادْ

بحثا عن امرأة تعيد الروح للروح التي صعدت بها ريح الرّماد

لغتي بلاد في البلادْ

لغتي مروج من ذهبْ

لغتي عناقيد الغضبْ

لغتي خيال نازف من عمق ذاكرة العربْ

لغتي مرايا الرّوح، إيقاع السّنابلْ

حين تنمو في جدار السّجن في أفقٍ تطوّقه السّلاسلْ

لغتي غزال نائم ما بين مقتول وقاتل(2)

على امتداد البصر عموديّا تبدو لفظة واحدة هي "لغتي" تتردّد في هذا الموضع من القصيدة اثنتي عشرة مرّة، فيعجّ السّياق بإيقاعها العذب، ويشي وجودها بوجود توتّر داخليّ يملأ نفس الشّاعر، ويقلق أعصابه، وتداعي الإيقاع يخفي وراءه تداعيا دلاليّا يقصد الشّاعر إيصاله.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 36 – 37.

(2) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

2- التّسارع والتّباطؤ:

لا شكَّ في أن الإيقاعات الشّعريّة تطول وتقصر، وقد لا يكون للوزن العروضيّ أثر في ذلك؛ ففي القصيدة الواحدة قد يجتمع إيقاع سريع مع إيقاع بطيء من خلال اختيار الألفاظ والأصوات والتراكيب، وطول السّطور. وهاتان الحركتان الإيقاعيّتان هما حركتان نفسيّتان؛ فالإيقاع السريع يتأتّى في مواقف نفسيّة تحتاج إلى السّرعة، أمّا الإيقاع البطيء فيتأتّى في سياقات تكون النّفس فيها أكثر هدوءا وطمأنينة وتأمّلا أو حيرة واستثقالا، كما في قوله:

وأنا أحمل أقدامي فوق الملح إلى مصطبة البَيْتْ(1)

إيقاع السطر بطيء، يتناسب مع الإيقاع النّفسي الذي يستشعره الشّاعر وهو يحمل أقدامه؛ لأنّها لا تسعفه في الحركة، ويمضي بتثاقل إلى مصطبة البيت، وزاد فاعليّة التباطؤ طول النّفس الشّعريّ في السطر، وتحقّق كذلك البطء بفعل مجموعة من المقاطع الصوتية الطويلة:

و أ نا أ حْـ مِ لُ أقْـ دا مي

(ص ح/ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ح/

فَوْ قلْ مِلْ حِ إ لى مِص طَ بَـ تِل

ص ح ص/ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ ص ح/ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ ص ح/ص ح

بيتْ

ص/ص ح ص ص)

فهناك اثنا عَشَرَ مقطعا صوتيا متوسّطاً وطويلاً، و"غلبة هذه المقاطع ... تؤدّي إلى بطء الإيقاع"(2). أمّا حرف الجرّ "إلى" الذي يفيد انتهاء الغاية المكانيّة فقد أوحى بطول تحقّق الانتهاء؛ لأنّ السّياق يوحي على المستوى النّفسي بِبعدِ مصطبة البيت، كذلك كان للوِحدة والحزن أثر في تباطؤ الحركة واستثقال الخطى.

وتُحقّق سرعة الإيقاع سرعة في طريقة القراءة؛ لأن السّياق السريع يلحّ على المتلقّي الإلحاح ذاته الذي عاناه المبدع، كما في:

ها هي تولد من ضلعي المسنون القدس
يا هذا الطفل تقحّم
ما بين يديك وشاطئ حيفا إلاّ الحجرُ
ما بين يديك وبين حواصل طير الجنّة إلا الحجرُ
حجرٌ يتوالد منه الطّير وينسِل منه الشّجرُ
يا هذا الطفل تقدّم
يتنوّرُ عينيك القمرُ

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 30.

(2) سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، 147.

يا هذا الطفل تقحّم

يشتعل العشب على خدّيك وينهمر المطرُ

إرمِ فيرمي بيديكَ القدرُ

يا هذا الطفلُ تقدّمْ

يا هذا الطفل تقحّمْ[1]

يتسارع الإيقاع عبر السطور الشّعريّة، ويظهر ذلك على المستوى القرائيّ أو الإنشاديّ، وممّا يُشعر بهذه السرعة طبيعة الأفعال المستخدمة: (تولد، تقحّم، يتوالد، ينسل، تقدّم، يشتعل، ينهمر، إرمِ...) وهذه الأفعال تشي بسرعة الحدث، كذلك استعمال تفعيلة فعلن ذات الإيقاع السّريع، وزاد السرعة قصر السطور الشّعريّة مقارنة مع غيرها، كلّ ذلك نقل إحساسا نفسيّا لدى الشّاعر؛ فهو يصبو إلى سرعة تحقيق الأحلام، وسرعة تحرير الأرض واسترجاع القدس، ممّا جعله يهيب بالأطفال، ويدعوهم لمغريات جميلة حتّى يسرعوا في تلبية الدعوة، ولا مجال لإضاعة الوقت؛ لذا كانت سرعة الأفعال في السّياق حركة موازية لحركة نفسيّة سريعة، وما يلفت النظر أنّ بعض الأسطر جاء أطول من بعض، وهذا الطول جعل الأسطر الأطول أقلّ سرعة، وإذا أُعيد النظر فيها لوحظ أنّ حدثها يحتاج مدّة أطول من حدث الأسطر الأقصر؛ فزمن الولادة أطول من زمن التقدّم والاقتحام، وزمن وصول الشهيد إلى الجنّة يستغرق مدّة قذف الحجر والمقاومة، ومن ثمّ تكون الشهادة؛ لذا طال السطر طولا دلّ على طبيعة الحدث الذي يحتويه.

وتتابع الأفعال في القصيدة على نحو مخصوص يحدث إيقاعا ينسجم مع المعنى المقصود:

(فاجري يا خضرة إجري)...

. . . .

ركضت خضرة..

لسعت قدماها ضرع الأرض العطشانة

فنما النعناع البريّ على كلّ الجدران..

وفار العرق الدّافئ فوق الخدّين:

"يا خضرة"

مازالت تركض خضرة[2]

ابتدأ السياق بالأفعال السّريعة التي تناسب الطلب "إجري"؛ إذ تلا هذا الطلب "ركضت" في جملة قصيرة تناسب قصر حركته، ثمّ تلته أفعال سريعة (لسعت، فنما، وفار)، وهي أفعال أشاعت بحركتها الإيقاعية حركة دلاليّة، ونفسيّة؛ لأنّ جري خضرة، تبعه الرّكض، واللسع، والنمو، والفوران، وهذا التتابع حدث في أزمنة متعاقبة، أو مجتمعة، وأفاد هذه المعاني أدوات الرّبط، فقد حذفت من: ركضت، لسعت؛ لإفادة الحدوث في آن دون ترتيب أو تعقيب، ثمّ عقّب بالنموّ؛ لأنّه جاء بعد اللّسع مباشرة، وجمع بين النموّ والفوران، هذه السرعة الحركية تبعها الفعل: "ما زالت تركض خضرة". وفي هذا السّطر

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البريّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 30-31.

كُسِرت حدّة السرعة نوعا ما؛ لأن الصائت في زالت يمنح الصّوت طول نفس يساويه تباطؤ في الحركة مبعثه التّعب، ومحاولة التخفيف منه؛ لتعود تسرع من جديد هكذا:

ركضت خضرةُ..
قفزت في صحن الدّار..
وغلَّقت الأبواب[1]

وهذه الحركة السريعة أعقبتها حركة بطيئة، متوقفة:

نامت "خضرة"..[2]

حمل النّوم مدلول توقّف الحركة، وسكون الفعل؛ فمواصلة الحركة هنا لا تناسب ردّ فعل المتلقّي الذي لا يتوقّع أن تبقى خضرة تركض دون أن تتوقّف؛ ففاعلية هذه الأفعال، وديناميّتها تتناسب مع معنى السياق، والإيقاع الواقعيّ الذي تنقله.

3- الإيقاع الحزين / الإيقاع الفرح:

الإيقاع الحزين هو إيقاعٌ ثقيل ممتدّ في الزمن، لكنّ الإيقاع الفرح إيقاع خفيف متقارب يشاكل الطرب[3]، وهذان الإيقاعان يعكسان داخل النّفس بوضوح؛ فالحزن والفرح حالتان نفسيّتان، وما تشعر به النّفس تقذفه على صفحة النصّ الأدبيّ الذي يصطبغ بمشاعرها.

وقد طُبع معظم شعر وليد سَيْف بطابع حزين، فكان مرآة لنفس حزينة وقلب قلّما يتذوّق طعم الفرح؛ فهو صورة لإنسان لا يعرف إلا الغربة والتشرّد، والضياع، وتتكسّر أحلامه الكثيرة دائما بفعل البعد والمعاناة، ومما يهيّج ذلك الحزن بعدُه عن أُمَّيْهِ الغاليتين: الأمّ الحقيقيّة، والأمّ الوطن:

إيهِ يَمَّا..
وأنا أخجل أن ألقاك "يَمَّا"[4]

تحمل لفظة "يَمّا" إيقاعا خاصّا في السّياق، واستعملها بلهجتها العاميّة؛ لأنّها على هذا النحو تؤدّي إيقاعا له فاعليّته في الضمير الشعبيّ، لكنّها بدت في السّياق السابق موقّعة بإيقاع حزين مرتجف؛ لأنّها خرجت من نفس مكلومة بأسى البعد والحرمان، "ومن هنا برزت أهميّة الموسيقى التعبيرية الداخليّة ... والانفعالات النّفسيّة، فاتجه الشّعراء ... إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ، وإلى الإلحاح عن طريق استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعاليّ"[5].

وللأمومة إيقاع خاصّ في قوله:

أخفتني "اللّبّانة"، قالت لي: يا ولدي بالله عليك
إن كنتَ ستعبر يوما من سيناء
ورأيتَ هنالك نبتة وردٍ في الصّحراء

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 32.
(2) نفسه، 33.
(3) انظر: جابر عصفور، مفهوم الشّعر، 259.
(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 80.
(5) السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث – مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة، 215.

تطلّع نحو الشّمس، وتحني جبهتها في كلّ مساء
نحو الشّرق، فقبّلها عنّي
هذي الوردة يا ولدي.. تطلع من ولدي!!
هذي الوردة تطلع من كَبدي!!(1)

في السطرين الأخيرين يتلمّس المتلقّي إيقاعا ممدودا بنبرة أنثويّة متقطّعة حزينة، توازي تقطّعا نفسيّا داخليّا مبعثه إيقاع "ولدي"، وهذه اللّفظة تنتهي بنبرة ممطوطة، تسحب تيار هوائها الصاعد للخارج، منتجة زفرة حزينة مملوءة بالقهر والعذاب.

وتكاد تخبو الإيقاعات الفرحة من شعر وليد سَيْف، فإذا لمست إيقاعا فرحا في جزء من القصيدة سرعان ما يختفي لتغمره الظلال الحزينة، من ذلك:

من أين يأتي كلّ هذا البحر، هذا الجمرِ،
هذا الورد، هذا الشّهد، هذا الوجدِ، هذا الرّعدِ...
من أين العصافير التي تحتلّ حنجرتي، ومن أين الغيومُ؟
من أين موسيقى السّنابل، لسعة القرّاصِ،
أصداء النوارس، دفقة الشّعر العصيّ؟
من أين موسيقى الرّعاة، تعيدني منّي إليّ ؟
من أين يخطف لونَه هذا المساءُ؟
الحبّ ثانية إذن..
والأرض تصعد كي تقبّلها على ألقٍ سماءُ(2)

هناك حركة مريحة في هذا السّياق، تمنح المتلقّي شيئا من الرّضى، وطبيعة الألفاظ المستخدمة تشي بوجود إيقاعات فرحة: (البحر، الورد، الشهد، الوجد، العصافير، موسيقا السنابل، أصداء النوارس، دفقة الشّعر، موسيقا الرعاة، الحب، تقبّل، ألق...)، لكن تخالط هذه الألفاظ ألفاظ أخرى ذات إيقاع حزين أو مزعج: (الجمر، الرعد، الغيوم، المساء، يخطف)، ويزيد من الإيقاع الحزين ذلك التساؤل الحائر الذي يتصاعد بإيقاعه المضطرب عبر السّياق. وهكذا يختلط الفرح بالحزن، وهذا انعكاس لحالة النّفس التي لا تدوم على حال، بل انعكاس لشعور وليد سَيْف الذي لا يعرف طعم السكينة، وإذا لمع نجم الأمل والحبّ في سماه فسرعان ما تحجبه غيوم الكآبة.

4- الهدوء والحِدّة:

تساور الشّاعر حالات من الهدوء والتأمّل واستقرار الذات، فإذا نطق شعرا في هذه اللّحظات فإنّه يجيء موازيا لحركته النّفسيّة، فيميل شعره حينها إلى الهدوء؛ لذلك يستخدم ألفاظا ذات وقع رقيق، فتبدو الموسيقا خفيفة النغمة، متوازنة الإيقاع، والعبارات مركّبة باتّزان.

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 27-28.
(2) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

وحين تنقلب الحال يغدو الشّاعر مضطرب الذات، صاخبا، حادّ المزاج، فإذا كتب شعرا جاء صاخبا بألفاظه وإيقاعاته، فتبدو الموسيقا شديدة مزعجة، ترافقها ذبذبات مرتجفة، واهتزازات حادّة:

وأنظر في الموج يلمسني ويداعب جسمي
قليلا قليلا يفارقني الخوف..
يرتاح جفني.. ويسترسل القلب
تأتلق الرّوح، تملأني رغبة للغناء
وشيء كعصفورة الإشتهاء
ويتّسع القلب ملء الفضاء[1].

حالة نفسيّة هادئة لـ"عبد الله البرّيّ"، تأتّت من الاطمئنان الذي يستشعره أثناء مداعبة الموج لجسمه، ممّا منحه إحساسا بالطمأنينة، وقد عبّرت الألفاظ بإيقاعها عن هذا الارتياح والهدوء (يفارقني الخوف، يرتاح جفني، يسترسل القلب، تأتلق الرّوح، تملأني رغبة للغناء، يتسع القلب...)، وأكثر من استخدام الفعل المضارع، "وإنّ استخدام صيغ صوتيّة متماثلة بالتركيز على الفعل المضارع في جمل شعريّة متلاحقة يعطي المقطع هدوءا واسترسالا، وسلاسة، وقد زاد هذا الاعتمادُ على قافية ممطوطة: غناء، اشتهاء، فضاء ... وكلّ هذه الكلمات تحمل استطالة صوتيّة تجسّد طموح البرّي إلى الخروج من المحنة..."[2].

لكنّ هذه الموسيقا تتحوّل في موضع آخر من القصيدة إلى إيقاع أكثر حدّة، وأعلى نبرة،يملأ النص جلبة:

يلسعني جمر يتلظّى .. هل ذاك أنا؟
تنفجر براكين بصدري كانت نائمة من زمن التكوين
تتشظّى الشمس بقلبي، يشتعل الطّين..
يدركني ما يدرك أبناء الطّين..
أتلك هي الشهوة أم تلك حرارة روحي؟!
تصرخ سلمى..
أتنبّه للنّاس اجتمعوا حولي.. تتموّج في عينيّ جباه شائهةٌ..
يتوقّد فيها جمر يرمقني
صوت يتهدّدني
يبصق رجل، آخر يشتمني
ما الأمر![3]

يعكس هذا المقطع من قصيدة (البحث عن عبد الله البرّيّ) جزءا من شعور عبد الله بالغرق، فاللّحظة النّفسيّة لحظة قلقة؛ لذا جاء الإيقاع شديدا مضطربا، متحرّكا حركة صاخبة جسّدتها التعابير

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(2) إبراهيم خليل، الضّفيرة واللهب، 67-68.
(3) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

الدّالة على ذلك: (يلسعني جمر يتلظّى، تنفجر براكين، تتشظّى الشّمس، يشتعل الطّين، تصرخ سلمى، يتوقّد فيها جمر، صوت يتهدّدني، يبصق رجل، آخر يشتمني...). هذه الإيقاعات المتوالية تحمل شحنات عالية الموجة، وتتردّد ذبذباتها محدثة حركة عالية النغمة، والمقطع مليء بالحركة المتولّدة من حركة الأفعال المضارعة الكثيرة، وهي أفعال تميل إلى الصّخب والحدّة، وتنبثق منها أصوات ثقيلة على السّمع: (يلسع، يتلظّى، تنفجر، تتشظّى، تصرخ، يتوقّد، يتهدّد...)، واتخذت هذه الأفعال صورتين، الأولى: صورة البناء الصّرفي، وهي صورة مباشرة عاديّة، والثانية، صورة عميقة فنيّة، هي ما أدّته هذه الأفعال من حركة إيقاعيّة باطنيّة، حين تكرّرت وفق أنساقٍ معيّنة تاركة مستوىً تنغيميّا عاليا، هذا المستوى تابع لبنائها الصّرفيّ؛ لذلك ارتبطت البنية الصرفيّة مع البنية الإيقاعيّة في بناء نصّيّ متكامل.

وممّا زاد الحدّة الإيقاعيّة كثرة الأصوات المفخّمة، والتكراريّة، والصفيريّة، والمتفشية: (الظاء، الرّاء، الطاء، الصّاد، السين، الشين)، وكثرة الأصوات الانفجارية المناسبة لشدّة الإيقاع: (الجيم، الكاف، الدّال، الطاء، التاء)، وهذه وتلك أصوات تناسب إيقاع المقطع، ولم يكن الشّاعر أثناء عملية الإبداع أمام جداول صوتيّة؛ ليختار مجموعة صوتية معيّنة، ويوظّفها في قصيدته، إنّما الأمر تلقائيّ، ويعكس وضعا نفسيّا حرجا؛ لذا حالفته الأصوات والألفاظ والعبارات المتواشجة مع أحاسيسه النّفسيّة؛ لأنّ الإيقاع "طاقة ذوقيّة خفيّة جدّا، ... تفرض وقعها وطزاجتها داخل كلّ نصّ بمزاج اللّحظة والذات التي تجترحها، وبمقروئيّة استقبال منفتحة"[1].

ولطبيعة الجملة أثر في ارتفاع النّغمة أو انخفاضها؛ فالجملة التقريرية (المثبتة، المنفيّة، الشرطيّة، الدعائيّة) تنتهي بنغمة هابطة، أما الجمل الاستفهاميّة المبدوءة بـ(هل والهمزة) فهي جمل تنتهي بنغمة صاعدة، والجمل المبدوءة بأدوات الاستفهام الأخرى جمل ذات نغمة هابطة[2]. والهبوط والصعود أمران متّصلان بهدوء النّفس وسكونها أو غضبها وحنقها وثورتها، من ذلك:

– هل صدفة أني ولدتُ هنا وأنت هناكَ..؟
متى نلتقي فيما يفرّقنا
ونشبه بعضنا فيما يمزّقنا
وتجمعنا الرّصاصة في صعيد الموت..
ما اسمُكَ، ما اسمُ زوجتك الجميلة..
ما اسم حارتك البعيدة، أين أكملتَ الدّراسة؟.. لا تُجبْ!
أخشى التقاء الرّوح في المطلق[3]

تبتدئ الأسطر بنغمة صاعدة، وينتهي السطر الأول بنبرة قرائيّة قويّة تتّجه للأعلى؛ فتخرج معها دفعة هواء قويّة كانت مكبوتة في الصّدر، ثمّ تأخذ النغمة بالنزول مع اسم الاستفهام (متى)، فتخفّ النبرة القرائيّة، لتصبح أقلّ حدّة في: ما اسمك، ما اسم زوجتك الجميلة..؟ إذ إنّ السؤال (بما) عن الاسم جاء بعد استقرار نفسيّ، كذلك "أين" التي أوحت بمعرفة مسبقة بين المتحاوِرَيْن؛ ممّا أدّى إلى إشاعة جوّ

(1) محمّد العباس، ضدّ الذاكرة – شعريّة قصيدة النثر، 73.
(2) انظر: سيّد البحراويّ، الإيقاع في شعر السّيّاب، 25.
(3) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

من الهدوء والألفة، ناسبته نغمة هابطة. ثم جاءت الجملة التقريريّة لتنتهي المقطع بنهاية فاترة، فالنغمة اتّجهت للأسفل، والنبرة القرائيّة خفتت جدّا؛ لتدلّ على الخوف والاستسلام واليأس من اللّقاء.

5- تفكُّكُ الإيقاعات:

قد تتناثر الألفاظ ذات المستوى الإيقاعيّ في مقطع أو أكثر من مقاطع القصيدة، محدثة إيقاعا مفكّكا، متباعدا تباعدا يعكس تفكّكا داخليّا، وضياعا نفسيّا، وقد يعكس حالة واقعيّة أليمة، من ذلك قوله:

(اللّقمة) صارت وطنا ... زمنا .. حلما

طيرا مغتربا

أمّا .. خيمة

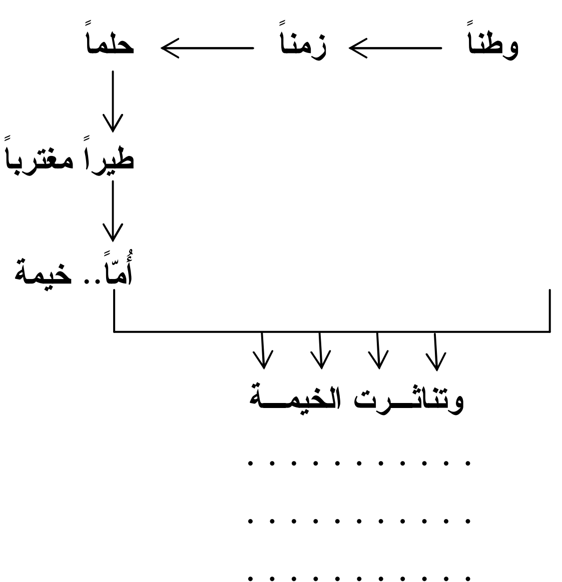
وتناثرت الخيمة

. . . .

. . . .

. . . . (1)

سار إيقاع الألفاظ سيرا أفقيّا متباعدا، ثم سيرا عموديّا نازلا، حتى تباعدت أجزاؤها، وتفكّكت لحمة النّصّ في النهاية:



. . . .

. . . .

. . . .

دلّ الفراغ الواسع في منتصف النصّ على الفراغ الحادث بفعل التّناثر، وتحوّلات (اللّقمة) في تلك اللحظة، وهذا الأسلوب في بعثرة النصّ، وحلّ عراه تولّد نتيجة شعور بالضّياع النّفسيّ، والمعاناة الأليمة، والتشتت والتشرّد؛ فالوطن أصبح خيمة متناثرة الأجزاء، ويوازي ذلك أزمة نفسيّة داخليّة ثقيلة الوقع؛ لأنّ ضياع الوطن والبيت يعني ضياع الذات وتشرذمها.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 96-97.

وخدمت الألفاظ السّياق، فكلّ لفظة كانت مُعلّقة وحدها، لكنّها كانت تحمل طاقة إيقاعيّة عاليــة، فالألفاظ التي جاءت على الخطّ الأفقيّ حملت إيقاعا واحدا: (فعِلن / ب ب ــ)، أما تلك التي جاءت على الخطّ العموديّ فحملت إيقاعا جديدا هو (فعْلن / ــ ــ)، و(فعِلن وفعْلن) في النهاية هما إيقاعــان يلتقيــان في بناء شعري واحد، ويؤدّيان الوظيفة الإيقاعيّة نفسها؛ لذا كان اشتراك الألفاظ الأفقية والعموديّــة فــي إيقاع واحد اشتراكا دلاليّا في معماريّة النصّ؛ فالأمّ، والطير، والحلم، والزّمن، والوطن، كلها معطيــات واحدة: تبتدئ بالوطن وتنتهي بالأمّ، أو تنتهي بالأمّ لتعود للوطن، لكنّ الــشّاعر أنهــى هــذه المنظومــة بالخيمة، وهي البديل القائم للأمّ والوطن.

وأخيرا أوحت عبارة (تناثرت الخيمة) بإيقاع عمليّة التناثر، والتفكّك الحقيقيّ، وقد عقّــب علــى هذه الجملة بإيقاع بصريّ يمتدّ لثلاثة أسطر؛ لتّتسع الأجزاء المتناثرة، وتحتوي الفعل المذكور.

الفصل الخامس:

حركة البناء الدّاخليّ:

البنَاءُ الدّراميّ:

أنماط البناء الدراميّ:

1. الحوار الذّاتيّ (تيار الوعي).
2. التّناوب الحواريّ.
3. القصيدة الحواريّة.
4. تداخل السّرديّ بالحواريّ.
5. الصّوت المفرد.
6. حوار غير النّاطق.
7. غياب الشّخصيَّة.
8. تعدّد الأصوات واختلاف المكان.

بنَاءُ المفارَقَة:

1. المفارقة اللّفظيّة.
2. المفارقة الحركيَّة.
3. مفارقة التّنافر.
4. المفارَقة الرّومانسيَّة.

بنَاءُ التّناصّ:

1- التّناصّ الدّينيّ:

أ) التّناصّ مع الدين الإسلامي.
- التّناصّ مع القرآن الكريم.
- التّناصّ مع الحديث الشريف.
- التّناصّ مع السيرة النبويّة الشريفة.

ب) التّناصّ مع الدين المسيحيّ.

2- التّناصّ الشعبيّ:

أ) التّناصّ مع الأغنية الشعبيّة.

ب) التّناصّ مع المثل الشعبيّ.

ج) التّناصّ مع الحكاية الشعبيّة:

1. حكاية إبريق الزّيت.
2. حكاية الغيلان.
3. حكاية عروس البحر.
4. من حكايات ألف ليلة وليلة.
5. تغريبة بني هلال.

3- التّناصّ الأسـطوريّ.

4- التّناصّ الأدبـيّ.

البنَاء الدّراميّ

تتحرّك القصيدة المعاصرة لدى شّـعراء كثيـرين، حركـة تمـوج بالأحـداث والـصراعات والحوارات، وتنحو منحىً مسرحيّا في تنامي أحداثها، وتكامل أجزائها وصـورها؛ فتتعـدّد الأصـوات والشخوص، وقد تبرز أزمة معيّنة في تناميها العضوي، وهذا يدلّ على صلة الـشّعر عامّـة والقـصيدة الحديثة خاصّة بالدّراما.

وتفيد الدراما "معنى الفعل، أو الصراع، أو الفعل الذي لا يخلو من عنف"[(1)]، من هنـا فالبنـاء الدرامي ليس بناء ثابتا، أو بنية تصويريّة مجرّدة، إذ لا بدّ من حركيّة يلتقي فيها الفعل مـع الـصراع؛ "فالدراما لا تتمثّل في المعنى، وإنما في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة"[(2)]، والشكل الـدراميّ يتولّد خلال جوهر القصيدة القائم على الصراع، والصراع يولّد توترات كثيرة في بنية القصيدة[(3)]، هـذه التوتّرات تنتج عن المفاجأة؛ فالإدخال المفاجئ لعنصر جديد على وضع قـائم يقلبـه فـوراً[(4)] ويـؤجّج الصراع في سياق النصّ، ويبرز المواقف التي تتوالى مشكّلة حركة متكاملة هي حركة القصيدة كلّها.

وقد اقترب الشّعر الحديث من النزعة الدراميّة، ممّا أتاح له قدرة علـى الاسـتبطان النّفـسي، والحوار الداخليّ، والانتقال من جوّ الغنائيّة والخطابيّة إلى جوّ الحكاية المـسرحيّة، واسـتخدام حبكـات قصصيّة[(5)]، وهذا يصرف القصيدة الحديثة عن التمحور حول الذّات؛ لأنّ الشّاعر يختار أصواتا أخـرى، ويعبّر من خلال استنطاقها عن مواقفه، ومواقف الإنسان في عصره[(6)]، ما يجعل القصيدة تصوّر حركـة الجماعة لا حركة الشّاعر منفردا؛ لأجل ذلك تعددت الضمائر فيها؛ فأنا الشّاعر تخاطب الآخر، وقد تبرز ضمائر غائبة لتمثل أصواتا معينة، وهكذا أصبحت هناك منظومة من الأصوات المتشابكة، كلّ صـوت في خدمة الآخر، ولا تنافر بين هذه المنظومات الدراميّة المتنوّعة.

ولئن كانت الأصوات والحوارات والشخوص والصراعات، والحبكات... عناصر أساسـيّة فـي البناء الدراميّ، فإنّ اللّغة تبدو عنصرا مهمّا كذلك؛ فهي تصهر المواقف والرّؤى، وتنتج الأحداث، وتولد الصراعات، "فتصبح اللغة حدثا بينما يصبح الحدث نفسه لغة"[(7)]، واللّغة لا تكون حدثا في ذاتها، إنما من خلال الدفع الحواريّ الذي ينهض بظهور الفعل، ويصبح الحدث لغة من خلال التـشابك والتنـامي فـي المواقف التي تقتضي التعبير عنها[(8)]. وتختلف لغة الدراما عن لغة القـصّة؛ إذ إنّ لغتهـا لغـة الفعـل المضارع الذي يجري الآن، لكنّ لغة القصّة هي لغة الفعل الماضي الذي انقضى[(9)].

وقد تجلّت هذه الدراميّة بمعالمها وعناصرها المختلفة في شعر وليد سَيْف، وهو شـاعر يمتلـك نفسا دراميّا فطريّا، لا يكاد يفارقه في جلّ قصائده؛ فقد رافقه منذ قصيدته الأولى، وكأنّ هذا الـشّاعر لا يؤمن بذاته منفصلة عن الجماعة، أو بحركته منفردا خارج إطار الآخر، وهذا ناشئ عن فلـسفة فكريّـة

---

(1) عبد الواحد لؤلؤة، دارمية الشّعر، مجلة: الأقلام، ع 4، 1990، ص 29.
(2) ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، 46.
(3) انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري – استراتيجيّة التناص، 127.
(4) انظر: س. دبليو. دوسن، الدرامة والدراميّ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، 57.
(5) انظر: رجاء عيد، لغة الشّعر، 112.
(6) انظر: ابتسام محفوظ، بنية القصيدة عند أمل دنقل، ص 69، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – الأردن، 1993.
(7) وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشّعرية العربية الحديثة، 17.
(8) انظر: نفسه، 18.
(9) انظر: خلدون الشمعة، تقنية القناع – دلالات الحضور والغياب، مجلة: فصول، مجلد 16، ع 1، 1997م، ص 79.

تنأى عن التجريديّة والانعزاليّة، وتجعل الذّات جزءا من ذوات أخرى، لتنفتح على العالم، ناقلة تجربة الإنسان، ومظهرة حركته وطموحاته وصراعاته.

أَنْمَاطُ البِنَاءِ الدّراميّ

تنوّعت أساليب البنية الدراميّة في شعر وليد سَيْف؛ فظهرت لديه الأنماط الآتية:

1- الحوار الذّاتي (تيّار الوعي):

هذه البنية تعتمد محاورة الذّات، أو ما يسمّى بالحوار الداخليّ أسلوبا؛ فالشّاعر -عادة- يحاور ذاته "ساعة أن يحدث انشطار نفسيّ في لحظات تأزّمه أو شعوره بالاستلاب، فينكفئ على شَجَنِهِ الداخليّ"[1]، ويظهر وليد سَيْف منفردا في مواقف كثيرة، يدير صراعا عنيفا بين نفسه ونفسه، ويرتقي وعيه الذّاتي فيجعل القصيدة ردّات فعل وإضاءات ومشاهد ناطقة.

وكون هذا النّمط أكثر الأنماط ظهورا في شعره يعود إلى فكرة يعتقد بها الشّاعر، ويعبر عن أبعادها؛ فالوحدة التي يعانيها، والانفراديّة التي يعيشها شعبه نتيجة الاحتلال والاغتراب والاستلاب، وتخلّي الآخر عنه، جعلت الشّاعر ينقر الطبل وحده، فغدا لا يجد إلا نفسه في الساحة؛ فأدار حوارا ذاتيّا في قصائده، هذه الذّاتيّة تتضمّن ضميرين في آنٍ معا: ضمير المتكلّم الخاصّ (أنا الشّاعر)، وضمير المتكلّم العامّ (أنا الفلسطينيّ)؛ لذلك لم يكن في هذا الصوت يمثّل نفسه، إنما مثّل جماعته، وهذا ينسجم مع شخصيّته المؤثرة للجماعة.

هناك أكثر من قصيدة مثّلت هذا النّمط، كان أوضحها: البحث عن عبد الله البرّيّ، وقد بثّ الشّاعر حوارا داخليّا في نفس شخصيّته التي بدت منفردة تصارع الموج، وتبحث عن الخلاص، وتظهر هذه التقنية صراعات عنيفة في النّفس البشريّة ساعة التأزّم، ولم تظهر سوى شخصيّة واحدة تصوّر المشاهد، وتنقل صراع النّفس، وتجسّد الرّؤى والأحلام. لكن هذا الحوار يعني ضمنيّا حوارا مع الآخر، وإن بدا الآخر غائبا من سطور القصيدة؛ فهو حاضر خلف هذه السطور؛ لأن الشّاعر يبغي حوار الذّات المقهورة مع العالم؛ ليلتفت إلى قضيّتها.

ولا شكّ في أنّ محاورة الذّات تحمل بعدا جماليّا، حين يُخيّل للمتلقي أنّ الشخصية الواحدة أصبحت شخصيّتين، كلّ واحدة لها موقفها وفكرها. يقول:

أكادُ أُسلّم للموج جسمي ليصنع بي ما يشاء
على فرشة الماء، والحبّ والموت والإشتهاء
تراه جنون الصّفاء؟
تراه اشتياق التراب القديم إلى الماء والإرتواء
تبصّرْ!
تبصّرْ!
هنالك حوريّة البحر تصنع من زبد الموج ردْفا كدعص الرّمال[2].

---

(1) رجاء عيد، لغة الشّعر، 120.
(2) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

يرسل الشّاعر صوتا داخليّا يحاور به نفسه، وكأنه أوجد شخصية أخرى يحاورها وتحاوره، فاستعمل ضمير المخاطب؛ لذا جاءت الحركة الدراميّة بفعل شخصيتين: المتكلّم والمخاطب، الأولى حقيقية، والثانية وهميّة، وتخيُّلُ شخصيّة وهميّة للمخاطبة هو مخاطبة للذّات؛ فالمتكلّم يسأل نفسه ويخاطبها، وإن أوحى ذلك بوجود تلك الشخصيّة الوهمية، ويعود أمر مخاطبة الذّات، وسَلْخ ذاتٍ أخرى منها إلى أنّ الإنسان يبحث عن آخر في المواقف المتأزمة، والأماكن المخيفة، وما دام الآخر منعدما، فالتخيّل قد يعيد للنفس شيئا من توازنها، ويخفّف عنها القلق، ويبعث بعض الأنس والطمأنينة، رغم أن الحوار الذّاتي "غالبا ما يكون دائريّ الشكل، يخرج من النّفس ويعود إليها، فمنبعه ومصبّه واحد، هو السؤال وهو الإجابة، هو البداية وهو النّهاية، وهو المفرد وهو الجمع"[1]، وهذا الأمر يثير صراعا ذاتيا -غالبا- بين إرادات النّفس، ورؤاها، وتطلّعاتها، وبين واقعها المحصور، وهذا ما تجلّى في معظم حوارات وليد سَيْف الذّاتيّة.

2- التّناوب الحواريّ:

في هذا النّمط يعتمد الشّاعر عنصرين دراميّين متناوبين من عناصر الحوار، وكأنّ المتلقّي أمام مشهد مسرحيّ يبدو فيه صوت خارجيّ واضح، لكن هذا الصوت يتحوّل ليؤثر في الذّات فيوجد صراعا داخليّا يثير في الشخصيّة أفكارا وذكريات ورؤى، فتمور في داخلها. وقد يكون في هذا النّمط شخصيّتان فعليّتان: الأولى تتكلّم بصوت مسموع، والثانية تتلقّى حوارها داخليا، وقد يكون المقصود شخصيّة واحدة تظهر صوتا وتخفى آخر؛ فتمثّل بالصوت الأوّل الحركة الخارجية، أو حركة العالم، وبالثّاني "الخفيّ" الحركة الدّاخليّة، أو حركة الذّات، ومن الحركتين تتشكّل أبعاد إنسانية ونفسية.

مثّل هذه النّمط قصيدة "**عن الحبّ والحزن – والأطفال**"[2]، ومنها هذا المقطع:

(خارجي)
مهما.. قلت
لو تدفع بعض هواء الصدر خلال الحلق
وتحرّك كيف تشاء لسانك
مهما كان الصّوت
في أرضٍ ما من هذا العالم
سيكون لغة
قد تقتل شيخا.. قد تنثر طلعا
يتطاير من أنفاس العشّاق نداوة
والكفّ تشدّ الكف

---

[1] شاكر النابلسي، مدار الصحراء – دراسة في أدب عبد الرحمن منيف، 49.
[2] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 20.

تزرع في سنوات البرد دقائق صيف
ويغرغر طفل
في أرضٍ ما..
في دربٍ ما..
(مونولوغ)
كان الوقت مساء..
وأنا أغرق في الحزنِ..
وأنت وحيدي.. خبز الفرحة
وجذور الحزن النعناعيّ
وأردتك لو تبقى عندي..
أخضر مثل تلال الزيتون..
ومثل سهول القمح
أخضر مثل الطفل المصلوب وراء القدس
أخضر مثل الجرح الإنساني..
تحت القبعة المدفونة عند التلةِ..
خارج غرناطة
أخضر مثل الزمن الضائع.. مثل الأمس[(1)]

يجيء الصوت الخارجيّ مجسّدا رؤى معينة، ومصورا أحاسيس خاصّة، ثم يصدر (المونولوغ) عاكسا تجاوب الذّات مع الآخر، أو ربّما يكون الصوت الخارجيّ هو صوت المتكلّم، و(المونولوغ) ردّة الفعل الدّاخليّة، يُقدّم حقائق فعلية لشعور الإنسان.

3- القصيدة الحواريَّة:

في هذا النّمط تظهر شخصيّات حقيقيّة، وحوار فعليّ يدور بينها، وحركة الشخوص وحوراها يجعلان المتلقّي يتصوّر مشهدا مسرحيّا يقدّم أمامه على الخشبة. وفي هذا النّمط تظهر النماذج الإنسانية التي تجعل العمل أكثر قدرة على الدرامية من غيره؛ "لأن الشخصية تقوم فيه بكونها مؤدّية أكثر من كونها شخصيّة سردية نمطيّة تتّسم بالثّبات"[(2)]، ويربط الحوار بين الشخصيّات في هذا النّمط فيجعلها متقاربة متآلفة، أو متباعدة متنافرة، بل ويكشف عن أفكارها ومواقفها. ويرى (دوستويفسكي) أن الحوار يوجد في قلب العالم الفنّي، ويُعدُّ هدفا بذاته، وليس مجرّد وسيلة؛ فهو ليس مقدّمة تقود إلى الحدث، بل هو نفسه حدث، ويكشف عن طبع الإنسان للآخرين، ولنفسه عن ذاتها[(3)]؛ فيجلّي أبعاد الشخصية النّفسية

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 23-24.
(2) على بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، 94.
(3) انظر: م. ب. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، 365.

والأخلاقية، ويطوّر الصراع، ويُشيع الحياة والجاذبية في النّصّ[1]. وما دامت البنية الدارميّة معتمدة على الحوار، فإن هذه البنية أقدر على اكتشاف الآخر، وجلاء العالم من البنية الغنائية.

وقد وجد في شعر وليد سَيْف القصيدة التي تعتمد البناء الحواريّ كاملا، ومثل هذه القصيدة أشبة بالمسرحيّة الشّعريّة: تظهر الشخصيّات بوضوح، وتقتسم أداء الأدوار، وتظهر بعض تقنيــات المــسرح مثل: الجوقة، وعنصر المكان ورسم حدوده، وتحرّك الشخصيّات في إطاره...، من ذلك هذا المشهد:

(جوقة من الرجال والنساء تقف إلى الأمام واضحة تماما، وراءها نفس الجوقة تغرق في الضباب)

الجوقة الأولى:

هو الفلسان فوق الكفِّ
هو الروح التي حزنت

الجوقة الثانية:

هو الرّوح التي حزنت
لكفٍّ دون فلْسينِ

الأولــــــى:

هو الموتُ

الثانيــــــة:

هو الروح التي تختار غير الموت
ولكن حينما يأتي.. تحبّ الموت

الأولــــــى:

هو النار التي تمتدّ من شفةٍ حديدية
إلى الرأس التي ثملت..
من الخمر التي خزّنت في بيتي
وبعد.. تنام في بيتي

الثانيــــــة:

هو القلب الذي أدماه حزن الأرض
فصبّ النار في الشفة الحديدية

الأولــــــى: لا

هو الحزن الذي يندى على الأعماق

الثانيــــــة:

هو القلب الذي يحزن
هو القلب الذي يُشتاق

. . . .

---

[1] انظر: شكري عبد الوهاب، النّصّ المسرحي، 70.

(جوقة غير منظورة):

تعالوا أيّها الأطفال.. واغفوا فوق هذا البيض
لعلّ الدفء في دمكم يفرّخها
ليرجع يا أحبّائي.. يعود مع العصافير
تعالوا أيها الأصحاب يدعوكم إليه الطمْي
تعالوا وانفخوا فيه..
وسوف يعود من دهليزه الطينيّ..
طفلا.. رائع القسمات.. أسطورة[(1)]

يبدو في هذا الجزء نفسٌ درامي مسرحي، رغم أنه اتخذ طابعا خاصّا؛ فمال للرّمزية. أدّت الأدوار فيه جوقتان مسرحيتان، ثم سُمعَ صوت جوقة ثالثة غير منظورة، وهذا المشهد يمكن تمثيله بسهولة على خشبة المسرح؛ لذلك لم يختلف عن البناء المسرحيّ المعروف.

4- تداخل السّردي بالحواريّ:

تقترب القصصية من الدرامية، وتتماهى الفواصل بينهما حين تصبح حركة الشخوص في كلتيهما حركة منتجة لفعل، لكن يظلّ الفرق الجوهريّ قائما بينهما؛ إذ إنّ هذه الحركة قد تكون أساسيّة أو ثانوية؛ فالقصّة تميل إلى السّرد، والمسرحيّة تميل إلى الحوار، ولا مناص من تداخل هذين العنصرين معا في كلا الفنّين؛ فالقصّة يدخلها حوار، والمسرحية يدخلها سرد؛ لأنّ الفنّين يعتمدان حركة الشخوص الذين يسردون الأحداث، ويثيرون حوارات بينهم.

وفي القصيدة الدرامية التي لا يريدها الشّاعر مسرحية شعرية خالصة يمزجها بالسرد؛ فتظهر الشخوص ساردة الأحداث حينا، ومحاورة الآخرين أحيانا، وبهاتين الحركتين تبدو القصيدة مفعمة بالحياة، تدفع الملل لبعدها عن الرّتابة الأسلوبية.

ومال وليد سَيْف لهذا النّمط في قصائده المطوّلة؛ لأن هذه القصائد تتّخذ طابعا ملحميّا، هذا الطابع فرض على الشّاعر تداخل السرديّ بالدرامي، ومن القصائد التي مثّلت ذلك قصيدة "تغريبة زيد الياسين"[(2)].

يبدأ الشّاعر قصيدته ساردا ما يجري خارج غرفة التحقيق وداخلها سرداً شعريّاً:

المطر وراء الشّبّاك..
على الشّبّاك دماءٌ تقطرُ..
ترسم خارطة للوطنِ

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 172-174.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 5.

الضوء البارد يتأرجح في الغرفةِ..
تسطع في الذهن شوارع لا أسماء لها..
شجر ملتهبٌ، أقمار يابسةٌ..

. . . .

و"زيد الياسين" هنالك في الغرفةِ..
رأس يتأرجح فوق الكرسيّ
شفة تنزف، فكّ تتدلّى ورما..
عينان تغيبان وراء الوجنات المنفوخةِ..
دمّ يقطر من سوط الشرطي
جلدٌ يتساقط مثل قشور السّروِ..(1)

ويطول السَّرد الشعريّ نوعا ما، ثم يقدّم شخصيات تحرّك أحداث القصيدة فيما بعد، ورغم أن عنصر السرد يرافق الشّاعر من أوّل القصيدة إلى آخرها، إلا أنّ حركة الشخوص تظهر بين الحين والآخر أمام المتلقّي متحاورة متجادلة، ويتجلّى ذلك في حوار المخبر لزيد الياسين داخل الغرفة، وهو حوار يشفّ عن نوايا شخصيّة المخبر الخبيثة، وتظهر شخصيّة زيد الياسين الصّامدة البريئة من التّهم، كذلك تظهر حركة شخوص آخرين، مثل الشرطيّ والمرأة، هذه الحركة تُجلّي عمق الصّراع، والتأزّم الحادّ داخل حدود مكان ضيّق "الغرفة":

تظلّ الشمس هُنالك ساطعةً، والمخبر
يتنفّس رائحة اللّحم المشويِّ..
– **تكلّم !**
تسقط في الذاكرة المدفونة قطرة دمّ:
– **اعترفِ الآنَ..**
– **بماذا ؟!**
أنّ زهور فلسطين
تتفتّح في جسدي، أنّ السكّين
لا تقدر أن تكشط عن جلدي لون الأرضِ..
وبارودَ الرّفض(2)

تطالعك شخصيّة المخبر مصرّة على انتزاع شيء من ذاكرة زيد الياسين، وتضمّن فعل الأمر في الحوار السابق انتهارا وإلحاحا، كاشفا عن مكنون نفسيّ يمارسه المخبر داخل غرفة التحقيق، ويتلقّى ضرباتِه زيد الياسين. ويخيّل للمتلقّي أنه أمام مشهد تمثيل عنيف؛ يقف فيه الجلاّد بسياطه على رأس الضحية: تكلّم، ... اعترف الآن!!! فتجيبه الضحية: بماذا؟ لأنّه لا شيء لديها لتعترف به. وهذا المشهد جاء في نهايات القصيدة الطويلة، ليبيّن تصميم المخبر على التّعذيب النّفسيّ والمادّي. وتشكّل هذه اللّحظة

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 5–6.
(2) نفسه، 61–62.

أزمة في سير القصيدة؛ إذ إنّ المخبر ملّ من السؤال والتحقيق، ولم يستلّ شيئا من زيد الياسين، وأصبح يريد إنهاء القضيّة بأيّة وسيلة، ويتهيّأ القارئ ليرى كيف سينهي زيد الياسين المشهد، ويُخيّل له أنّه سيضع حلاّ نهائيا يرضي المخبر، لكنّه يفاجأ حين يردّ زيد الياسين:

- بمـاذا ؟
أنّ زهور فلسطين
تتفتّح في جسدي..[1]

إلى أن يقول:

- يا مخبر إنّ الحبْل المشدود على رسغي لا يوثقني
فلقد وزّعتُ على كلّ الأجساد المكدودة جسمي..
واجتمعت في جسدي كلّ شظايا الوطنِ
هذا زمني يعبر من شبّاك السجنِ..
وينفض عن عينيه غبار الوسنِ
يقفز مثل جوادٍ برّيٍّ يعدو في الأرض بلا رَسَنِ
وتقلّص وجه المخبر[2]

أبرز الحوار –على الرغم من قصره– معاني شتّى، ومفارقات، وتضاربا في الرّؤى، وتقابلا بين الأضداد؛ فزيد الياسين يقابله المخبر، والتّعذيب يقابله البراءة، والكره الذي يملأ قلب المخبر يقابله الحبّ الذي يغمر زيد الياسين، والإصرار على التّعذيب، والقضاء على الوجود الإنساني، يقابله الإصرار على البقاء وامتداد الحياة.

وهذه الحركة الدراميّة في القصيدة تعكس حركة الحياة الفعليّة، وصراع الإنسان مع الإنسان، وتناقضات العالم، وتصارع الإرادات المختلفة. أمّا السّرد فيشي بنجوى الإنسان مع نفسه، ونظرته للأحداث الدائرة حوله، وتوتّره أمام طموحاته الحالمة بالتّغيير.

5- الصَّوت المفرد:

يعتمد هذا النّمط شخصيّة واحدة على مسرح الأحداث، تؤدّي حوارا انفراديّا، بينما تغيب حركة الشخوص الأخرى من حولها، ويؤزّم وليد سَيْف الأحداث بهذه التقنية حين يستخدمها في مواقف حرجة لا تكفي شخصية واحدة لمواجهتها.

مثّل هذا النّمط ما أدّته المرأة التي تلقّت نبأ (استشهاد عبد الله بن صفية)؛ إذ ظهرت بمفردها تصرخ:

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 61.
(2) نفسه، 64.

- (يا ورْدي)[1]
وانفجر الصّدر
- (يا ورْدي)
وتراجع ضوء الفجر
منسحبا نحو سراديب الموت اللّيليّة
هربت قبّرة واختبأت في عبّ صبيّة
- (يا وردي)[2]

لا يرى المتلقّي إلا شخصيّة واحدة هي شخصيّة المرأة المفجوعة، ولا يسمع إلا صوتا منفردا يصدح هنا وهناك. ويعمّق الإحساسَ بمأساة هذه الشخصيّة تصوّرُ وجودها على خشبة المسرح، أو في القرية، أو في أيّ مكان، وهي تدور وحيدة وتصرخ: (يا وردي)، بينما يقام جدار صلب بينها وبين العالم الخارجيّ؛ لتبقى تصارع وقع الفاجعة وحدها.

ولا شكّ في أنّ إظهار الصوت منفردا يعبّر عن أزمة الواقع، وانشطار الإنسان عن أخيه الإنسان؛ مما يؤجّج الصراع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

6- حوار غير الناطق:

يقوم وليد سَيْف بدور شخصيّة تحاور الموجودات غير الناطقة في بعض قصائده، فيكسر الهوّة بين الإنسان والجماد، أو بين العاقل وغير العاقل، فيظهر أمام المتلقّي شخص يحاور، ومُحاوَرٌ مُشَخَّص، تناجيه الشخصيّة الناطقة، وتحاوره محاورة جادّة، وتخاطبه لتستثير أبعادا نفسيّة، ولا تنتظر ردّا؛ لأنّ مقصد الشّاعر لا يتضمّن ذلك، وإن كان هذا الأسلوب أسلوب تشخيص إلا أنّ خصوصيته ناتجة عن رسم معالم شخوص لما لا يعقل، ومخاطبتها بطريقة حيّة:

طولَكَرْمْ
أيّها الصمت الذي..
يورق في صدري نَغَم
أيها الحرف الذي
يرعى على الأهداب دمّ
الذي سافر يوما عن يدينا
لم يَمُتْ يوما.. ولا نحن ذوينا
إننا نحمله في مقلتينا[3]

---
(1) "يا ورْدي": صرخة يطلقها بعض الناس في أرياف فلسطين عندما يتلقون نبأ فاجعة ما. (انظر: وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 73).
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 80 – 81.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 110.

يكسر الشّاعر الحواجز بينه وبين مدينته، ويحطّم الجدار الفاصل بين العاقل وغير العاقل؛ ليحاور (طولكرم) محاورة حيّة، ويناديها كما ينادي امرأة، ليبثها الشوق والوجد، ويخبرها أن الفلسطينيّ يظلّ على العهد لن يحيد، رغم أنّه يعلم أنّها لن تجيب، وفي هذه الحالة قد يكون حوار الشّاعر لأهلها، واستعمل المدينة لكونها مجازا، أو أن الشّاعر يحاور نفسه بحديثه عن المكان، فيظلّ حواره حبيس الذّات، ومناجاته المدينة مناجاة داخلية وحسب، وعلى أية حال فقد جعل المكان كائنا يثير بعدا دراميا على صفحة القصيدة.

7- غياب الشَّخصيَّة:

يتقمّص الشّاعر نفسه في هذا النّمط شخصية؛ ليحاور شخصية أخرى لكن هذه الشخصية غائبة، لا يظهر صوتها، ولا حركتها. ومثّل هذا النّمط قصيدة "**الهجرة من مدائن الأشياء**"[1]، يحاور الشّاعر فيها امرأة، من البداية حتّى النّهاية، ويظهر صوته، لكن الصوت الآخر يظلّ خفيّا أو غائبا، وبمقدور المتلقّي أن يتخيل الشخصية الغائبة، ويسمع دبيب صوتها الخفيّ وفق ما يرتئيه هو.

يقول:

صديقتي.. وإنني حزين
لكنّما.. الدرب لك
الدرب لكِ
وليس لي بأن أُشيرَ:
مقلتايَ.. مقلتايَ دربُكِ الحنون.. لا
.. ولا أحب أن أقول
لكنّني أقول:
وكلّ لحظة هنا تسّاقط الأوراق
ومرّة فمرّة يعرى على دروبنا الشجر
تلين عند شقوة الخطى قساوة الخريف
على قناطر المطر!![2]

وغياب صوت الصّديقة ينسجم مع فكرة القصيدة؛ إذ إنها تصوّر الغربة والبعد؛ لذا فالصّديقة بعيدة عن المسرح، يلوح طيفها فقط، ويُستشعَر أثرها النّفسي، أما صوتها فسجين خلف الحدود، تحجبه المسافات البعيدة، وفي ذلك تأكيد الشعور بالاغتراب، وبتْر الذّات عن جماعتها الإنسانية؛ لذا جاء صوت هذه الذّات حزينا مقهورا؛ لاختفاء صوت الصديقة وشخصها من المكان، وهو اختفاء لوجود الإنسان المطلوب من عالم الشاعر، على الرغم من حضوره الدائم في ذهنه.

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 32.
(2) نفسه، 41-42.

8- تعدّد الأصْوات واختلاف المكان:

يقوم هذا النّمط على وجود أكثر من شخصيّة لتقديم حركة القصيدة، والجديد هنا وجود مسرحين متباعدين؛ أي مكانين مختلفين؛ فالشخصيّات لا تلتقي على خشبة مسرح واحد، وجاز ذلك في القصيدة؛ لأنّ القصيدة لا تُمثّل، وإنما يتمثّل المتلقّي حركتها الدرامية، وتستوقفه الأصوات فيها، وهذا وذاك يقرّب المضمون، ويبرز أبعادا فنية.

ومثّل هذا النّمط قصيدة "الحبّ ثانية"[1]:

يؤدّي الشّاعر الحركة الدرامية في هذه القصيدة مع امرأة مجهولة الهوية، قد تكون حقيقية، وقد تكون رمزا.

يبدأ الشّاعر قصيدته، بداية سردية، سرعان ما ينتقل لخطاب امرأة تبدو غائبة الوجود حتّى بعد منتصف القصيدة، ويظنّ المتلقّي أن هذه المرأة لن تظهر، ولا يتوقّع سماع صوتها، ويشي الخطاب بذلك:

تعالي وادخلي في قلب مملكتي..
إلى طقسٍ من البخور والفوضى
إلى حيث النوافذ مشرعاتٌ للغيوم وللنجوم..
وللفصول وللرياح وللخيول الطائرات..
وكلّ ما تلد الخرافات القديمة، كلّ ما يلد الفضاء[2]

ويقترب وجود الشخصية حين يخاطبها بقوله:

فَدَعي سؤالك، واتبعيني
نامي على روحي، على صدري، على شعري، على جمري
على عشب تخلّق من جنوني
نامي على غيم تقطّر من حنيني
نامي على موج تكوّن من فنوني
نامي وكوني مثلما شاءت ظنوني
نامي أكن، نامي تكوني..[3]

ويظلّ السّياق يثير المتلقّي أمام تدفّق الخطاب القويّ، دون أن يجد أثرا للمخاطبة:

النيل ينبع من شراييني، فما ثمَّ امرأة
ذاقت على عجل هوايْ
إلا وظلّت جمرة ظمأى تعاودها..
ويحملها الحنين إلى حمايْ
الحبّ ثانية.. وليس الحبّ إلا أن أكون وأن تكوني[4]

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: الحبّ ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
[2] نفسه.
[3] نفسه.
[4] نفسه.

وفجأة يظهر صوت قادم من بعيد، فيتعمّق الحوار ويطول:

- ما أنت في كل البلاد وما تريد من البلادِ؟
كل البلاد طويتها..
لكنني ما زلتُ أبحث في فضاء الروح عن نجم يدلّ على بلادي
وأريد أن أُعلي بلادي
وطنا من الشّعراء والعشّاق..
لا كافور يحكمه، ولا الشّرطيّ يطلع فيه من لون المدادِ[1]

ثم يتّضح الصوت القادم من بعيد أكثر، ويظهر مُلحّا على صوت الشخصيّة الأولى "الشّاعر"، وتبحث الشخصية الغائبة عن مكان للّقاء، وزمانٍ يلمّ المشتّتين، ويتفاجأ المتلقّي بأنّ الصّوت الأوّل "المؤنّث" تحوّل هنا إلى صوت "المذكّر"؛ لكنّه ظلّ صوتاً غائباً من المكان:

- هل صدفة أنّي ولدت هنا وأنت هناك..
متى نلتقي فيما يفرّقنا
ونشبه بعضنا فيما يمزّقنا
وتجمعنا الرصاصة في صعيد الموت..
ما اسمك، ما اسم زوجتك الجميلة..
ما اسم حارتك البعيدة، أين أكملت الدّراسة؟.. لا تُجِبْ!
أخشى التقاء الروح في المطلق
أخشى امتزاج الحلم في الزّنبق
أخشى انطفاء النار في الخندق
فلنفترق قبل اكتمال المعرفة
فأنا وأنتَ محاربان ولا يليق بنا سؤال الفلسفة[2]

ثمّ يكشف صوت الشخصية البعيدة عن استحالة اللّقاء:

قد نلتقي في دمعة الأُميّنِ
حين نعود في كفنين.. من صنعي وصنعك
إذن الوداعا
لم تتّسع هذي الحدود لحلمنا فلعلّ في الموت اتساعا
فقل الوداعا
وقل الوداعا[3]

وهكذا يبدو الشّاعر أو صاحب الصوت الأوّل في مكان سرعان ما تعانقه أصوات ثانية لكن في مكان آخر، والشخوص لا تلتقي، ولا أثر للاتصال بينها، ولعلّ هذه الحركة، هي حركة داخليّة يكشف بها

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحبّ ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
(2) نفسه.
(3) نفسه.

الشّاعر عن بعد نظرته، واستحالة عودته، فيُظْهِرُ انشطارا ذاتيا حقيقيا، أو انشطارا إنسانيا لأولئك الـذين يعانون التشرّد، ويقاسون آلام البعد؛ لذا كان عدم اللقاء على مسرح واحد قضيّة إنسانيّة يثيرها الـشّاعر، ويفلسف أبعادها، مبديا تشاؤما سوداويا إزاءها؛ لأن الدنيا ضاقت أمام جمع إنسانين أو ثلاثة فـي مكـان واحد، وبقي أمل وحيد في اجتماعهم بعد الموت.

بهذه الأساليب يمسرح وليد سَيْف قصائده، فاتحا آفاقا شعرية أكثر حركة وأوسع رؤى، ويوجـد معادلا موضوعيّا لما يجيش في صدره. وينأى بالقصيدة عن البناء التقليديّ، مستفيدا من تقنيات القـصّة والمسرحيّة والسينما، وهذا يدلّ على قدرة الشّاعر على مداخلة الفنون ببعضها بعضاً مع إبقـاء الـسمة الرئيسة للفنّ الشّعريّ غالبة، فلا تفقد القصيدة وحدتها العضوية، وأسلوبها الشّعري، وهذا سـاعد علـى تحديث النّصّ، وتطوير الأسلوب، وتجديد البناء، فضلا عن أنـه عكـس مكنـون الـنّفس، وصـراعها وتوتّرها، وكشف عن حقيقة العالم الذي يحتوي الشّاعر.

بِنَاءُ المُفَارَقَة

المفارقة تعبيرٌ لغويٌّ يرتكز على تحقيق العلاقة الذّهنيّة بين الألفاظ، وتصدر عن ذهنٍ متوقّد، ووعيٍ شديد للذّات بما حولها؛ فهي لعبة ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها[1]؛ "فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات"[2]؛ لأنّها تكنيك فنّيّ يبرز التناقض بين طرفين متقابلين[3]. وهناك من رأى أنّها انحراف لغويّ يؤدّي بالبنية إلى المراوغة وعدم الاستقرار، وتعدّد الدّلالات[4].

هذه التعريفات وغيرها تكاد تصبّ في بوتقة واحدة، حين تلتقي؛ لتدلّ على أنّ المفارقة أسلوب لغويّ، أو تكنيك فنيّ يقوم على إبراز التضادّ منحرفة عن البناء الحقيقيّ؛ لتستثير القارئ، مظهرة ذكاء المبدع، ومهارة المتلقّي، وكاشفة عن رؤية خاصة تجاه الوجود والموجودات؛ لأنّها "نوع من التعرّض أو المغايرة الواضحة في بنية الوجود والأشياء"[5].

ولهذا الأسلوب وظيفة فنّيّة، وأخرى اجتماعية، وهناك من يرى أن وظيفتها إصلاحيّة في الأساس؛ لأنّها تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة سائرة في خطٍّ مستقيم[6]، لكن لا نعدم وظيفة جماليّة لها؛ لأنّها تنأى عن المعنى الحرفيّ المقصود، وتؤجّل المغزى[7]، وبذلك فإنّ أهدافها تتعدّد، فقد تكون سلاحا للهجوم السَّاخر، وقد تكون ستارا رقيقا يشفّ عن هزيمة الإنسان، وربّما تقلب عالمنا الواقعيّ رأسا على عقب[8]؛ لذلك كان للمفارقة أهمية في ميدان الأدب، حين تمنحنا فرصة التأمل فيما نراه، أو ندركه، أو يحيط بنا من مظاهر التناقض والتّغاير ممّا يدفعنا إلى التبصّر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر ما تشكّل أمامنا، وما بين هذه العناصر من اتّساق أو تنافر[9]. وإبراز مثل هذه العلاقات يؤدّي وظيفتين: وظيفة فنية جمالية تمتّع المتلقّي من خلال تشكيل شبكة علاقات فنية موحية تبدو ضربا "من الكذب الجمالي"[10]. وهذه القيمة تتجلّى "فيما تثيره في القارئ من بحثٍ دؤوب عن المعنى يجعله يسير عبر خطوط النّصّ ويخترقه جيئة وذهابا محاولا الوصول إلى إقامة علاقات بين ظاهر اللّفظ ومحمولاته الدلالية..."[11]. ووظيفة اجتماعيّة أو إصلاحيّة حين تبرز هذه العلاقات مدى التناقض القائم في العالم، وإبراز التناقض يعني محاولة تغييره؛ لأنّه لا ينسجم مع الواقع أو مع المتوقّع.

وتقوم بنية المفارقة على عناصر أربعة: الأوّل: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: مستوى سطحيّ ومستوى كامن، الثاني: إدراك المفارقة من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكليّ للنصّ. الثالث: ارتباط المفارقة غالبا بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر

---

[1] انظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة: فصول، مجلد 7، ع 3+4، 1987م، ص 132.
[2] ميوميك، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، 42.
[3] انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 137.
[4] انظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، 46.
[5] وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشّعريّة العربية الحديثة، 65.
[6] انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق، 35.
[7] انظر: ميوميك، المفارقة، ترجمة: عبد الواحدة لؤلؤة، 42.
[8] انظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة: فصول، مجلد 7، ع 3+4، 1987م، ص 132.
[9] انظر: سامح الرّواشدة، فضاءات الشّعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، 14.
[10] ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، 55.
[11] محمد سالم الأمين، اللغة المفارقة في رواية شرف، مجلة: إبداع، ع 4، 1999م، ص 52.

إلى حدّ التظاهر بالسذاجة أو الغفلة. الرابع: وجود ضحيّة في المفارقة قد تكون "أنا" الكاتب، وقد تكـون الآخر[1].

وقد اهتم وليد سَيْف في شعره بهذا البناء، وحاول أن يظهر البـون الـشاسع بـين المواقـف، والرّؤى، والشخصيّات وحركاتها، فأبرز شيئا من التناقض الحاصل في الوجود. وظهرت أنواع مختلفـة للمفارقة في شعره، أهمّها:

1- المفارقَة اللّفظيَّة:

هي نمط كلاميّ ينشأ من كون الدالّ يؤدّي مدلولين نقيضين، أحدهما حرفـيّ ظـاهر، والثـاني سياقيّ خفيّ[2]، وسمّيت لفظيّة لأنّها تتّصل بالألفاظ (الدّوالّ) في بنية النّصّ، ويعدّ هذا اللون "من أوضـح أشكال المفارقة وأبرزها في الشّعر العربيّ الحديث"[3]؛ لأنّها ناتجة عن ألفاظ ماثلة في النّصّ الـشّعريّ، ولا تحتاج إلى بذل جهد كبير في اكتشافها، كذلك فالشّعراء لا يجدون صعوبة في التعامل معها، بل قـد تأتي عفو الخاطر دون تخطيط مسبق لها.

وتختلف المفارقة اللّفظيّة عن ضروب المجاز العربيّ البلاغيّ؛ والصنعة البديعيّـة، وإن كانـت تحمل إبراز التضادّ في المعنى، وإخفاء المعنى المقصود؛ إذ تؤدي ذلك المعنى بطريقـة أكثـر عمقـا، وتوقظ وعي القارئ ليتملّى رؤية شعريّة متميّزة، وتطلعه على جوهر المعنـى بعيـدا عـن الـسطحيّة المباشرة. والمجاز أو البديع لا يتجاوز الكلمات المحدودة والعبارات المعدودة، بينما المفارقة قـد تمتـدّ لتشمل سياقات كاملة، وربّما احتوت النّصّ الشّعريّ كلّه.

ومن أمثلتها في شعر وليد سَيْف:

أمّا أنا.. صديقتي
فليس لي ذكاء لحظة من الندم
أحببتُ لو أضيع في نقاوة الظّلام..
في نعومة الجهالة المعتّمة
وقد أمرّت كفّها عليّ..
عندما هتفت من وراء ذلك الجدار
(اللّيل يا صديق ليس كالنّهار)[4].

تتجلّى المفارقة في حبّ الضياع في نقاوة الظلام، وفي نعومة الجهالة المعتّمة، ويبـدو الـشّاعر ضحيّة هذه المفارقة، وهو يريد أن يقول غير ذلك؛ إذ لا أحد يحبّ الضياع فـي الظـلام، أو الجهالـة، وتبرز المفارقة أيضا في تجميل المعنى الظاهر لها؛ فيصف الظلام بالنقاء، والجهالة بالنعومة، ولعلّ في ذلك استفزازا للقارئ الذي ما عهد إسناد هذه الأوصاف لتلك الموصوفات، لكنّ الشّاعر قصد بناء الألفاظ على هذه النحو، ويظهر في السّياق مُستقبِل لهذه المفارقة هو الصديقة المخاطبة، التي تستثقل وقع هـذه

---

[1] انظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة: فصول، مجلد 7، ع 3+4، 1987م، ص 133.
[2] انظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق، 26.
[3] ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، 91.
[4] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 39.

الألفاظ وتحاول انتشال الضحيّة، فتخبر أن اللّيل ليس كالنهار، وما يظهره هذا الصوت المفاجئ بعد تلك المفارقة هو ما يريد الشّاعر قوله.

وتبدو المفارقة أكثر جمالا في قوله:

وأصرخ من هُنا –منفاي– : يا حبّي

لأنّ صديقتي: "أهواكِ"

أراكِ لدى انطفاء النّور يا معبودتي..

وأراكِ[1]

يستيقظ وعي القارئ حين يصل إلى السطر الأخير، ويعتقد أن الشّاعر يتظاهر بالسذاجة والغفلة؛ لأن الرّؤية لا تكون بانطفاء النور، لكنّ القارئ المبدع يتجاوز هذا المعنى السطحيّ غير المقصود؛ ليبحث عن معادلة لدى الشّاعر غائبة عن الذهن لهذه الحبيبة، فإذا عَرَفَ أنّ الذي لا يُرى في النور هو النور نفسه، أدرك أن الحبيبة هي النور الذي لا يُرى إلا بانطفاء النور؛ أي في الظّلام.

وتحمل المفارقة اللّفظيّة معاني التحوّل والتغيير في قوله:

آهِ هل تدرين يا أمّي الحنون

أيّ حُزنٍ تبعث الدّور بقلبي

حين لا تفتح بابا

حينما ينتفض الحسّون في اللّيل غرابا

آهِ هل تدرين يا أمّي الحنون

كيف يضحي الكره قيثارة حبٍّ..

ومواويل حماس[2]

بدا تحوّل المفارقة تحوّلا سلبيّا في انقلاب الحسّون غرابا، وإيجابيّا في تغيّر الكره إلى حبّ وحماس. وقصد الشّاعر في المفارقة الأولى الإشارة إلى انقلاب الواقع للأسوأ، والتحوّل إلى الوحشيّة، وغياب البراءة، وحلول الشؤم، وهذا ما جعله يبدو حزيناً؛ فهي مفارقة قلبت معنى الوطن، وغيّرت معالمه بعد رحيل أهله. أمّا في الثانية فتحوّلت كراهية الغربة أو الموت إلى حياة وحبّ؛ فالكره دفع للتّغيير والثورة وعدم الخضوع.

ومثلها:

ولأني أعشق الجرح..

فجرحي لا يموت

ولأنّ الجرح فوق الأرض

ينمو غصن توت![3]

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 65

(2) نفسه، 79–80.

(3) نفسه، 92.

لا يمكن أن يؤخذ الجرح أخذا حرفيا؛ فلا أحد يعشق الجراح، لكن حين تكون الجراح من أجل تحقيق هدف نبيل ينقلب مدلولها، فتغدو مظهرا من مظاهر الحياة بعد أن كانت من أسباب الموت؛ لذا أصرّ الشّاعر على إبقاء ذلك الجرح، وجعله ينمو فوق الأرض، وتشبثه بهذا الجرح هو تشبّث بالحياة.

ومن المفارقات الذّكية في شعر وليد سَيْف قوله:

يا هذا الطّفل تقدّم

اقذف حجر الفجر بوجه الخوف فترتجّ السّاحات

يتّسع الكون عليك، وتنطبق الحيطان على الأحياء الأموات[1].

يقيم الشّاعر علاقة جدليّة بين مجموعتين من الألفاظ، مجموعة ظاهرة في النّصّ، ومجموعة يُستدلّ عليها، وهاتان المجموعتان تؤدّيان معنيين مختلفين على هذا النّحو:

قذف الحجر بوجه الخوف ←── اتّساع الكون.

عدم قذف الحجر ←── الضيق، وانطباق الجدران على الأحياء.

تكشف المفارقة عن أن الفعل يحصّل نتيجة إيجابيّة، وعدم الفعل نتيجته سلبيّة، وهكذا فالفعل المقاوم يحصّل التحرّر والانطلاق والحياة، لكنّ الانثناء عن هذا الفعل يحصّل التقوقع والانهزام والدّمار والموت.

2- المفارَقةُ الحَرَكِيَّة:

تُبنى هذه المفارقة من خلال مباغتة الضحية الغافلة، واقتناص صورة لها، قد تثير الضحك والسخرية أو الاستغراب[2]. وكون الشّاعر يرسم صورة الضحية دون علمها، فإنه سيظهرها بمظهر لا تقبله، بَيْد أنّ هدف الشّاعر ليس مقصورا على هذا الأمر الذي لا يحمل فنيّة عميقة، بل يتجاوزه لينقل إحساسا معيّنا، أو يدلّ على معنى خفيّ وراء هذه الصورة.

يقول:

الدمّ على الحائط،
والمخبر عند الشّبّاك
يتصبّب عرقا،
ترتجف السيجارة في يدهِ..
والمخبر وجه ساديّ
ما زال الخوف يزجّج عينيه..
ويحفر في جنبيه..
أخاديد اللّيل الدموي

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
[2] انظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، 175.

كان العالم خلف الشّبّاك يموج..
وكلّ الأشياء تموج خطوطا شائهةً..
كبخار الظهر الصحراويّ
والمخبر يبحث عن جسم امرأةٍ..
تتفجّر كالبرقوق النّاضجِ، كالحلم السّرّيّ[1]

يرصد الشّاعر صورتين لحركتين متقابلتين: الأولى: حركة المخبر تجاه الضحيّة، ومشهد الدماء التي أراقها بعد تنفيذ عمليته، الثانية: حركة المخبر بعد إتمام ذلك المشهد، وهي حركة تثير الاستغراب حين ظهر باحثا عن امرأة تتفجّر كالبرقوق، فتبدو المفارقة مثيرة، وغير منسجمة؛ لانعدام الحسّ الإنسانيّ أمام مشهد الدماء والقتل. والمخبر الذي أحدث المفارقتين، لم يكن يشعر أنّ هناك من يترصّد حركته، فإذا به يقع ضحيّة بين يدي صانع المفارقة.

ويرصد الشّاعر صورة أخرى للمفارقة الحركيّة في:

ورأيت عجوزا تترنّح في الطرقات
تبحث عن "حصّتها" من هذي الدنيا في أكوام الفضلات
تحملُ في سلّتها قمرا من تنكٍ..
وبقايا حبّةِ تفّاح وجريدة،
تتحدّث عن "تعويم العملة" عن "جبل الزبد" المهدور..
وقائمة الأسعار!!![2]

يرصد حركة العجوز: مترنّحة، تبحث عن حصّتها في أكوام الفضلات، تحمل في سلّتها قمرا من تنكٍ، وبقايا تفّاحة، وهذه الحركة قد تثير الضحك، أو الشّفقة، لكن مُستَقبِل المفارقة يتفاجأ حين يجد هذه العجوز تتحدّث عن تعويم العملة، وقائمة الأسعار، وفي نقل هاتين الحركتين اللّتين لا تنسجمان معا إضاءة للمتلقّي عمّا وراء المفارقة.

ويميل الشّاعر بالمفارقة الحركيّة إلى السخرية والتهكّم في:

ودخلتُ إلى مصر، وجدت كنانتها فارغةً..
قلت، لقد فَرَغَتْ كلّ الأسهم في أجساد رعاة الهكسوس..
وكلّ غزاة الوطنِ
لكنّي أبصرت الناس يوارون الشفراتِ المزروعةَ..
في الأجسام وفي الأحلام..
وكان الخوف يشرّش في الأعينِ..
كيف انتقلت سيناء إلى شطّ النّيلِ،
سألت، وأين الحربُ إذن؟

---
(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 66-67.
(2) نفسه، 31.

فانفضَّ الناس وقال النّيل: ابحث عنها..
في "صوت العرب" وفي السجن الحربيّ
ورأيت الأطفال يقودون مظاهرةً..
تهتف للخبز ويافا،
سقط الطفل الأوّلُ..
داسته "بساطير" الشرطة..[1]

يُعرّي الشّاعر حقيقة في بناء هذه المفارقة، ساخرا من واقع متناقض، فمثلا كنانة مصر الفارغة جعلت الشّاعر يظن أنّها فرّغتها في أجساد الهكسوس ورعاتهم، لكنّ المفاجأة تصدم القارئ حين يرى أن الناس هناك يقتلهم الخوف، ولا أحد يجرؤ على التحرّك. ويعمّق مدلول المفارقة حين يصمت الناس عن الكلام ويجيب النيل، وتزيد المفاجأة حين يجد الحرب تحوّلت من سيناء إلى صوت العرب وإلى السجن الحربيّ، مع أنه كان يظنّها قائمة فعلا ضدّ العدوّ على الأرض.

وتبلغ المفارقة ذروتها حين يختفي الكبار عن الساحة، ويظهر الصغار يقودون المقاومة، ويهتفون ليافا، وسرعان ما تتلقّفهم "بساطير" الشرطة.

وقد يرصد الشّاعر بمصوّرته الخفيّة حركة تثير الضحك لضحيّته:

ورأيتُ هنالك كافور الإخشيديّ..
يسوّد صفحات التاريخ بأمجاد الحلّ السّلميّ
وهجوم الحلّ السّلميّ
يتمدّد فوق "الفسطاط" ويعلن في مرسوم جمهوريّ:
أن الإنسان
يولد في الأصلْ خصيّا
لكنّ غلاء العيش وأمراض العصر
تجعل منه إنسانا عاديّا وسويّا
في أرذل أيّام العمر!!!!
ولأن النّصر تنزّل في شهر الصوم
يعلن كافور الإخشيديّ
أن جميع فصول العام ستصبح أشهر صومٍ..
تكريما للنصر الصائم عن سيناء..
وتفّاح الكرملْ
وتبسّم أحد الظرفاء المصريّينَ..
فسجّل بسمته المخبر!
فالضحكة في مصر بيان حِزْبيّ[2]

---

[1] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 21-23.
[2] نفسه، 23-24.

صورة كافور الإخشيدي –صورة الحاكم– ضحيّة للمفارقة، وقد غدا نقيضا للحاكم الحقيقيّ، وهذه صورة مفارقة، تثير السخرية، والضحك حين يبدو يسوّد صفحات التاريخ باتفاقيات الحلّ السلميّ، ويتمدّد فوق الفسطاط يعلن إعلانا يظنّ المتلقّي أنه ذو جدوى، لكنه يتفاجأ بإعلان يثير الضحك، وتزيد المفارقة من نوبة الضحك حين يعلن عن انتصار زائف يبالغ في الإشادة به، وينقل الشّاعر صورة المفارقة على حقيقتها حين يصوّر موقف أحد الظرفاء من هذا الإعلان.

وقد يتحوّل الشّاعر بهذه المفارقة من السخرية والضحك إلى توجيه نقد لاذع لضحيتها:

يا أبناء الطائف ما أهلَك مَن قبلكمُ..
إلا أنّ الأشراف إذا سرقوا بالجملة أقوات الأُمّةِ..
جاءتهم برقيّات التأييد وباقات الوردْ
وإذا مدّ الفقرُ يديه إلى دالية..
كي يسكت منها جوع صغير يتضوّر في البردِ..
أقيمَ عليهِ الحدّ!!![1]

ينتقد الشّاعر وضعا اجتماعيّا مثيرا، يتخذ هذا الوضع اتجاهين متقابلين:

الأوّل: سرقة الأشراف أقوات الناس لا تلحق بهم الأذى، بل تجعلهم أكثر احتراما، وأرفع مقاما.

الثاني: مدّ الإنسان الفقير يديه إلى دالية ليسكت جوعه يقيم الدنيا ويقعدها، فيطبّق عليه الحدّ.

وفي هذه المفارقة يبدو منطق معوجّ، يعكس اعوجاج المجتمع المتمثل في ذوي النفوذ، الذين لا يجرؤ أحدٌ على انتقادهم، لكنّ الضعفاء لا أحد يتورّع في إيذائهم ومعاقبتهم؛ لذا جاء بناء الشّاعر للمفارقة المستوحاة من نصّ حديث شريف بناءً جريئاً لامَسَ وَجَع المظلومين.

3- مفارَقَةُ التّنافُر:

يقوم الشّاعر في هذه المفارقة بمجاورة الأضداد ببعضها بطريقة تستفزّ القارئ[2]، لأن بونا شاسعا يكون بين النقيضين، ممّا يزيد التنافر، ويستثير المتلقّي، لعدم اعتياده على هذه الوضعيّة. ومثالها:

قاسية نقاوة الأحزان
كأنها أقسى الفصول يا حبيبتي..
كأنها نيسان[3]

تجاورت القساوة مع نيسان؛ فبدت المفارقة شديدة التنافر؛ لاجتماع ضدّين لا يجتمعان أصلا؛ فنيسان ليْسَ قاسيا؛ لأنه شهر التفتّح والحياة، وهذه المفارقة تقود المتلقّي لمحاولة المواءمة بين ضدّيها حتّى يتقبّلها؛ فيبحث عن خيط نفسيّ يربط بينهما، أو عن مناسبة تُقرّبُهُما من بعضهما بعضاً. ومنها قوله:

يا عمّاً باع ابن أخيه لقاء الدرهم والدينار
يا عمّاً باع جديلة ليلى للتّجّار[4]

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 50-51.
(2) انظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، 181.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 34.
(4) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

يتجلّى التنافر في بيع العمّ ابن أخيه، وجديلة ليلى، مع أنه أجدرُ الناس بالمحافظة عليهما، لكنّ الشّاعر يريد أن يبني نصّا متوازنا؛ فالضياع الذي يصوّره في سياق القصيدة يتطلّب مثل هذه المفارقة؛ ليزيده بروزا، ويثير القارئ ويؤثر فيه.

ومن ذلك أيضا:

وأدرك في آخر الأمر
أني وإن كنت جرما صغيرا
فقد يسع الصدر ما تحمل الأرض ما قد تظلّ السماء(1)

قلب الشّاعر ميزان الأشياء، حين جعل الصغير جدّا يحتوي الكبير جدّا، وهذا في ظاهره إيغالٌ في التنافر، لا يستوعبه الإدراك، ورغم ذلك فهذه العلاقة التنافريّة (وضع الكبير جدا داخل الصغير جدا) مقصودة، تتجاوز السطحيّة لتجسّد رؤيا، وتظهر أهمّيّة ذلك الجرم الصغير.

وتثير المفارقة التنافريّة الحنق لدى المتلقّي في:

حين أتوني
واستيقظت من النّوم
كانت كلّ نساء الدنيا أمي..
وامرأتي..(2)

تبدو المفارقة مضلّلة ظاهريّا؛ لأن الشّاعر ربط بين أمه وامرأته برابط الواو الذي يفيد الجمع والمشاركة، فغدت أمُّه امرأته، وامرأتُه أمَّه، وتفسير السّياق بهذا الشكل الحرفيّ يقتل النّصّ، ويضلّل القارئ، لكن البحث عن مفارقة مقصودة وراء هذا الظاهر يقرّب النّصّ، ويطمئن القارئ، ويجعله يألف محتواه الدلاليّ، فيأخذ يبحث عن المقصد الشّعري؛ ليجد أكثر من تفسير؛ فمرّة يرى أن الشّاعر مضطرب في تلك اللّحظة، فلا يكاد يميّز الأشياء، التي تبدو متداخلة ملتبسة في إدراكه، ومرّة يشعر بوجود القرب الوجدانيّ بين الشاعر ونساء الدّنيا، فاختار الأمَّ والامرأة؛ لقربهما من الشعور. ويظلّ هناك تنافر واضح في هذه المفارقة رغم الاجتهاد في التفسير؛ لأنّها مفارقة تثير التوتّر وعدم الرضى بحال، وعدم الرضى يحفّز وعي المتلقّي تجاه النّصّ؛ لأنه يعرف أن الشّاعر جاور بين ما لا يتجاور في الواقع لقيمة فنّيّة، ودلالة معنويّة.

4- المفَارقَة الرّومانسيَّة:

في هذه المفارقة "يقوم الكاتب بخلق وهم... جماليّ على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم، وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أومن خلال مُلاحظة ذاتيّة سريعة وعابرة..."(3).

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البريّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 84.
(3) خالد سليمان، المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق، 33.

فالمفارقة الرومانسية قائمة على التناقض، وهي وسيلة تكشف تناقض العالم، وحقائق الوجـود. والزّيف والوهم الذي تخلقه ثم تحطّمه موازٍ لحقيقة الزّيف العالميّ الذي سرعان ما يكتشف. وهذه المفارقة تنسجم مع نظريّة الرومانسيّة القائمة على أنّ الحياة مزيج من التناقض والفوضى.

وقصيدة المفارقة الرومانسيّة تبدأ بما يوهم بإيجابيّات الواقع، مصوّرة الأمل العريض، لكن سرعان ما تتغيّر هذه النظرة عند نهايات القصيدة، وتختلف الدلالة، لينتهي النّصّ بانهيار مفاجئ حاملا معاني الألم والانكسار[1]، فتظهر حقيقة الواقع الذي يحتاج إلى مجابهة جادّة من الإنسان.

وتتجلّى هذه المفارقة عند وليد سَيْف في قصيدة "أعراس"[2] يبدأ الشّاعر القصيدة ببناء شخصيّة زيد الياسين بناء متماسكا قويّا إيجابيا، ويفتح أمام هذه الشخصية نوافذ الأمل، باعثا في نفسية المتلقّي ارتياحا:

"زيد الياسين"
مسكونا برموز الطمي
وستر القمباز
تتفجّر أوردة النسغ..
وراء العينين القاسيتين
وسيوف مشهرة وهلالٌ وفرس
تتوهّج فوق الكفّين[3]

يبدو زيد الياسين في هذه الصورة بطلا قويّا، فتيّا، لكن هذه الصورة تتحطّم وتتناثر أجزاؤها في نهاية القصيدة، لينهدم ذلك البناء الذي شاده الشّاعر في البداية:

"زيد الياسين"
تحت الأشجار الفارعة الخضراء
قرب المخفر
ظلٌّ مثقوب أخضر!!
وجراحٌ مزروعة!!!![4]

وَشَى هذا السّياق بالضعف؛ فصورة زيد الياسين هنا مفارقة لصورته الأولى، بل إن الصورتين متناقضتان، فقد أوهم الشّاعر متلقّيه في البداية بأنّ هذه الشخصيّة لا يُشقّ لها غبار، لكن سرعان ما كشف الحقيقة، مظهرا تحوّلا صعبا، وهو تحوّل يشير إلى تناقض الواقع، وعدم استمرار انسجامه؛ فالقوّة تحوّلت إلى ضعف، ونُقل البطل من وضع مثاليّ إلى وضع آخر، وهذا النقل كان بتأثير خارجيّ، والشّاعر يوازي بين ما يريده وبين ما يبدو في الواقع، أو بين ما كان وما هو الآن، فزيد الياسين الماضي على هيئة تختلف عن هيئته الحاضرة؛ لذا أقام علاقة جدليّة بين الوضعين عاكسا هذه العلاقة عن صفحة الواقع. وفي الوقت نفسه انتهى النّصّ بانهيار مفاجئ محدثاً انكساراً عنيفاً في وعي المتلقّي.

---

[1] انظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، 151.
[2] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 25.
[3] نفسه، 25–26.
[4] نفسه، 34.

وقد يبني الشّاعر بناء وهميّا، ثم يحطّم هذا البناء، ثم يعيد بنيته من جديد في النّهاية، وهذه البنية الأخيرة وليدة أمل يحدو الشّاعر، وهي ردّة فعل قويّة على الضعف، وإن شكّلت بناء وهميّا في حقيقتهـا، إلا أنّها تغيّر قناعات القارئ الذي ينهار بانهيار النّصّ، ويقوى بقوّته، ومثل هذا البناء يُعدّ باعثا للأمـل، ودافعا للاستمرار.

من القصائد التي مثّلت هذا النّمط قصيدة "**مرثيات إلى محاربٍ مجهول**"[1]. يقـيم الـشّاعر بـين أجزاء هذه القصيدة علائق جدليّة، تتضارب مع بعضها بعضاً؛ ليكشف عن تضارب الواقع الفعليّ، يبـدأ ببناء الوهم الرومانسيّ حين يقدّم بطله بشكل يشعر بقوّته، وكبريائِهِ:

من يستطيع أن يلمّ يديّ
.. وجهه المناضل القديم
من يستطيع أن يسلّهُ..
.. عن الجدران والسّقوف والمداخن
ومن يردّ عن دفاتر الغيوم والشّجر
نشيده المحارب[2]

وتسير القصيدة في قوّتها، لكن سرعان ما تتهاوى قُبيل النّهاية:

يا عذابنا يا أنتَ:
(كبيرة كانتْ حماستُك
في مولد اليوم الذي يموتُ..
ربّما يطلّ عاشق صغير
يسأل عن ورد يضمّ مدفنك
أضيف إلى* المجموع ملجأ جديد
سألت ما الذي يحمّلك
كل الزمان والشّجر[3]

وتتعمّق المفارقة باستعمال الفعل الماضي "كان"، وأسماء الأمكنة: ملجأ جديد، مـدفنك، ويبـدو السّياق محمّلا بالعذاب والحزن والموت؛ ليعكس الحال التي آل إليها ذلك البطل؛ فبانهياره انهارت البنيـة الفنية التي كانت تبعث على الثبات والتماسك. ثم يعود الشّاعر ليعيد الحسابات مع نفسه، ليزيدها قوة أمام الانهيار، وبذلك يعيد بناء القصيدة، فتبدو أقوى من ذي قبل، وهنا يشعر المتلقّي بالتفاؤل والأمل:

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 89.
[2] نفسه، 89.
* هكذا وردت، والصّواب (للمجموع) ليستقيم الإيقاع.
[3] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 99.

ما زالَ في قلوبنا قلوبٌ
تمارس الهَوى والنار–
حتّى مطلع الصّباح

ونجمة تشتاق عبءَ الموتِ..
فالزّمان لم يمتْ..
وأنتَ طيّبٌ
وشائك
وحارق..
وواعد..
وأنتَ.. أنتْ!![1]

تبدو هذه الفقرة الشعريّة أكثر إشراقا وتفاؤلا، ويرتاح المتلقّي لمجموعة من ألفاظها: ممارسة الهوى، مطلع الصّباح، نجمة تشتاق، الزّمان لم يمت، أنت طيّب، واعد، وأنت أنت، وبذلك انتشل الشّاعر القصيدة من هوّة اليأس والإحباط، وأعادها إلى كَرَّتها الأولى، مقيما جدليّة جميلة بين أجزائها، ومعادلة تؤول أطرافها إلى الإيجابي:

حياة

موت **حياة**

وهذه الجدليّة تنقل معادلة للإنسان الذي يموت وفي نفسه إصرار على الحياة، وتجسّد واقع ذلك المحارب الذي يستشرف الحياة ويأمل أن يعيشها، لكن حين يكلح وجهها، وتصير مآسي خالصة يُضحّي، فيموت؛ ليستعيد بالموت النبيل صورتها الأولى الجميلة، وهذه الصورة لا تتحقّق إلا بالتضحيات، وبذلك تجتمع المفارقات. وهذه المفارقة أكثر إيجابيّة من المفارقة الأولى التي تنتهي بالانهيار الكلّيّ، مع أنّها قد تكون أكثر صدقا لأنّها تنقل الواقع، وعيبها أنّها تحطّم نفسيّة الإنسان بتصوير الواقع المحطّم، ونقل الانكسارات المؤلمة في حياة البشر.

وهكذا تؤدّي المفارقة فاعليتها في النّصّ، ويجد فيها وليد سَيْف معينا فنيّا يرفد قصيدته، ويعمّق مدلولاتها، ويجلّي مراميها، وبذلك فالمفارقة تكشف عن وعي الشّاعر وعن وعي المتلقّي، فليس الأوّل وحده هو مبدعها، بل إن المتلقّي يشارك في إبداعها وصنعها حين يكشف عن مقصد الشّاعر، أو حين يعكس ما لامَسَ وعيَه.

---

[1] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 101-102.

بنَاءُ التّناصّ

التّناصّ تقنية نصّيّة تعني تعالق نصوص مع نصّ حديث بكيفيّات مختلفة[1]، وهــذا التعــالق لا يكون عشوائيا؛ فلكيْ يتمّ التّناصّ "لا بدّ من توفّر حدّ أدنى من التفاعــل بــين قطبــين؛ أي بــين ذاتــين متفاعلتين: أنا الشّاعر، وأنا المغاير، والتداخل بين نصّين: النّصّ الحاضر والنّصّ الغائــب هــذا علــى الأقلّ"[2]؛ فالتفاعل النّصّي يعني امتزاج النّصّوص امتزاجا تامّا لإنتاج ناتج جديد "نــصّ جديــد" مــستقلّ تماما، مثل تفاعل العناصر الكيميائيّة الذي يُنتج مركّبا له خواصّه المختلفة عن تلك العناصر المتفاعلــة، فلا يبدو النّصّ المنصهر نصّا قلقا ناتئا نتوءا مزعجا، بل يتماهي النّصّ المُجتَلَب بالنّصّ المُبْدَع، ويذوب فيه ويتفاعل معه "تحويلا أو تضمينا، أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتمّ بها هذه التفاعلات"[3].

وفي النّهاية يصبح الحوار بين النّصوص محكوما بشرط (أنطولوجيّ) وهو انسجام النّصّ، فــلا بدّ من قضية مركزيّة يتحاور فيها المتواجهان أو غير المتواجهين[4]. ومن ثمّ تحدث معاونات إضــافية، تتسلّط على غائبات نصّيّة، فيستحضرها الشاعر إلى رحاب الخطاب؛ لتشارك في إنتاج شــعريّته، وقــد تكون المسألة عمداً، لكن في أحيان تكون خفيّة خفاء شديداً تتحوّل إلى العفويّة غير الواعية، وهــذا وذاك يعلن عن تعدّد الوعي داخل النصّ[5].

ويختار الشّاعر نصّه المرجعيّ اختيارا واعيا؛ لينسجم مع تجربته وعواطفه، وبنية العلاقات في قصيدته، فيرفد به المضمون، ويقوّي البنى السياقية، ويوجِد من خلاله علاقات جديدة ما كانت لتفهم مــن النّصّ الغائب وحده، ولا من النّصّ الحاضر وحده، من هنا فــ"نظريّة التّناصّ ... هي نظريّة العلاقــات بين النّصوص ..."[6]، وهذه العلاقات ليست علاقات سطحيّة أو شكليّة؛ "فالنّصّ الأدبيّ يسعى إلى الاتكاء على الماضي ليس فقط لتوظيف النّصّ فنيا، وإنما ليستمدّ شرعيّة البناء النّصّيّ المولّــد والجديــد؛ أي أن التّناصّ من هذا المنظور يصبح (أيديولوجيا) منتجة"[7]. ومن ثمّ فالنّصّ لا ينشأ في فراغ، بل يتوالد فــي مجتمع نصوصيّ؛ أي أنّ هناك (جيولوجيا) كتابات تترسّب فيها المعاني فوق بعضها بعضاً منتجة طبقات فوق طبقات[8].

وإذا كان التّناصّ "مفتاحا جيّدا لقراءة النّصّ وفهمه وتحليله، وإعادة تركيبه، بغية الكــشف عــن كيفية الخطاب الأدبي"[9] فإن هذه الوظيفة لا تتحقّق إذا لم يُبْدِ المتلقّي تفاعلا معينا مع النّصّ الجديد؛ لــذا يجب أن يشترك ومُنتجَ النّصّ في خلفيّة نصيّة واحدة، وإلا يصبح التّناصّ عبثًا[10]، كذلك لا بد أن يكون القارئ على معرفة بالنّصّوص التي تتعانق أو تتنافر مع النّصّ الشّعري[11]، حتّــى يــستطيع محــاورة النصّ، ومعرفة مواطن التواصل والجمال؛ فالتّناصّ يحقّق وظيفة جماليّة للنصّ الجديد؛ فيــصير الــنصّ

---

(1) انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، (استراتيجيّة التّناصّ)، 121.
(2) رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، 338.
(3) سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الروائي، 98.
(4) انظر: محمد مفتاح، دينامية النّصّ (تنظير وإنجاز)، 99.
(5) انظر: محمد عبد المطّلب، مناورات الشعريّة، 136.
(6) صبحي الحديدي وآخرون، زيتونة المنفى – دراسات في شعر محمود درويش، 169.
(7) حسين حمزة، مراوغة النّصّ، 32.
(8) انظر: خليل الموسى، التّناصّ ومرجعيّاته، مجلّة: المعرفة، ع 476، 2003م، ص 98.
(9) عبد الناصر حسن، قراءة تناصية في ديوان "يسقط الصمت كمدية"، مجلة: إبداع، ع 5، 1996م، ص 37.
(10) انظر: خالد الجبر، تحولات التّناصّ في شعر محمود درويش – ترائي سورة يوسف نموذجا، 26.
(11) انظر: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، 95.

الغائب "رديفا جماليا للنص الحاضر، وجزءا من تشكّل معناه، ومؤشرا لاستقبال دلالاتــه"[1]، مــن هنــا فالتّناصّ وسيلة تجديد في القصيدة المعاصرة –رغم وجوده قديما بصور مختلفة– إلا أنه اتخــذ أنماطــا ووظائف أخرى حديثا، كذلك هو وسيلة تواصل بالإرث الإنسانيّ؛ فالنّصّ الأدبيّ لا يمكن أن يتولّد مــن ذاته دون التأثر بغيره حتّى لو كان الأمر على مستوى الشكل فقط، ويمكن القول: "إن الــنّصّ حــصيلة ثقافية وحضاريّة لرحلة الأديب عبر إبداعه، بل عبر حياته كلها"[2]، من هنا فإنّه ليس بوسع الأديب إبداع عمله المعاصر دون العودة للتّراث، هذا التّراث الذي يتجدّد باستمرار، ومن ثمّ فإنّ العمل الأدبيّ الحديث له شروطه، وليس بالضرورة اعتماد الشروط القديمة نفسها لضمان التواصل الأدبيّ[3].

وفيما يأتي محاولة للبحث في أنماط التّناصّ في شعر وليد سيف:

[1] صبحي الحديدي وآخرون، زيتونة المنفى – دراسات في شعر محمود درويش، 170.
[2] عبد العاطي كيوان، التناصّ القرآني في شعر أمل دنقل، 17.
[3] انظر: إبراهيم السعافين، تحوّلات السّرد – دراسات في الرواية العربيّة، 20.

1- التّناصّ الدّينيّ:

يعني هذا التّناصّ "تداخل نصوص دينيّة مختارة من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب والأخبار الدينية"[1]، مع النصّ الأدبيّ، ولا يقتصر التّناصّ الدينيّ على مصادر الدين الإسلامي؛ فقد يكون من مصادر الديانة المسيحيّة أو اليهوديّة.

وتوظيف النّصوص الدينيّة في الشّعر وسيلة ناجحة لوجود خاصيّة جوهريّة فيها تلتقي مع طبيعة الشّعر وهي سهولة الحفظ، ومداومة التذكّر، وهذا يعود إلى ما تقوله هذه النّصوص، وطريقة هذا القول[2].

وقد فتح وليد سَيْف كثيرا من نصوصه الشعريّة لاستحضار النصوص الدّينيّة، واهتمّ بذلك؛ لأنّ النصّ الدّينيّ حاضر في ذهنه، ومكوّن من مكوّنات ثقافته، وتكوينه الفكريّ.

أ) التّناصّ مع الدين الإسلامي:

1- التّناصّ مع القرآن الكريم:

تأثر الشّعراء قديما وحديثا بالقرآن الكريم، فخصّبوا نصوصهم بمفرداته، وآياته الكريمة، وقصصه، ولم يكن هذا الاستخدام عشوائيا؛ فالشّاعر المجيد حين يفتح نصّه على الآية الكريمة، فإنه يتمثّلها في نصّه؛ لتكون دليلا على فكرة لديه، أو تعقيبا على موقف، أو بيانا لرؤية ذاتيّة، أو رفدا للتّركيب الفني. وفي الوقت نفسه، فإنّ التناصّ مع القرآن الكريم يرتقي بالنصّ، ويزيده جمالاً وإشراقاً، ويبعث في أوصاله عبقاً روحيّاً، وسموّاً وجوديّاً، لسموّ النصّ المستَحضَر.

وقد اهتمّ الشّاعر بالتواصل مع القرآن الكريم، ولا عجب في ذلك؛ فهو شاعر "إسلاميّ الرّوح والفكر والمنهج"[3]. واتخذ هذا التواصل في شعره أكثر من أسلوب، من ذلك أخذ المعنى القرآني، كما في قوله:

أظلّ هنا أحوك الصّوف..

ثمّ أفلّ ما حكتُ[4]

فمعنى هذا السّياق الشّعري يتناصّ مع قوله تعالى:

﴿وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنكَاثًا﴾ [5]

فقد أسقط الشّاعر حالة المرأة التي وصفها الله تعالى بالخبل؛ لأنّها تبني وسرعان ما تهدم، على حالة المرأة التي أصيبت بصدمة نتيجة موت الفارس، فقارب الشّاعر بين موقفين؛ ليظهر فكرة لديه؛ فهذه المرأة التي أصابها الحزن الشديد تحوك صوفها، لكن سرعان ما تفلّه بسبب الغيظ والقهر.

---

(1) أحمد الزعبي، التّناصّ نظريا وتطبيقيا، 37.
(2) انظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، 59.
(3) راضي صدوق، شعراء فلسطين في القرن العشرين، 692.
(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 166.
(5) سورة النحل، آية (92).

ويستوحي الشّاعر خلاصة قصّة الغراب الذي بعثه الله تعالى ليعلّم القاتل من ابني آدم عليه السلام كيف يدفن أخاه، في قوله تعالى:

﴿ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ ﴾[1]

تمثّلت في الآية الكريمة سوأة الجريمة في صورتها الحسيّة، صورة الجثّة التي فارقتها الحياة، وباتت لحما يسري فيه العفن[2]. والشّاعر أخذ معنى الآية الكريمة في قوله:

ما زالَ العصفور يرفرف في فخّ الصيدْ
والعصفور الآخر يدفن صاحبَهُ..
والفارس تكبر في الغرفةِ جُثّتُهُ..
تتفتّح أزهاراً بريّة[3]

عصفور وليد سَيْف يتّخذ حرفة الغراب في القصّة القرآنيّة، فينقر ويدفن صاحبه، وتتراءى صورة الفارس الذي ظلّت جثّته في الغرفة، وهي صورة مقاربة لصورة المقتول من ابني آدم عليه السلام الذي بقيت جثّته ملقاة على الأرض لا يدري القاتل أين يذهب بها، وتفاجئ صورةُ جثة الفارس القارئ حين يجد أنّها ليست كجثث الموتى، بل إنّها جثة تبدأ مرحلة جديدة من مراحل الحياة حين تتفتّح أزهارا، وترشح ضوءا، وتمتلئ بقصائد الحبّ، وبذلك فقد عمّق الشّاعر صورة الفارس، وبثّ فيها فاعليّة جديدة حين استلهم القصّة القرآنيّة، وأضاف لجثة الشهيد معنى إسلاميا آخر هو الحياة وعدم التعفّن والتّحلّل كباقي الجثث.

ومن الأساليب الأخرى أن يأخذ من القرآن الكريم جزءا من الآية الكريمة، وقد يغيّر شيئا في التركيب ليستقيم الوزن الشّعري لديه، مثل:

لكنّ غلاء العيش وأمراض العصر
تجعل منه إنسانا عاديا وسويا
في أرذل أيّام العمر!!!![4]

فعبارته "في أرذل أيام العمر" تركيب قرآني مأخوذ من قوله تعالى:

﴿ وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْ لا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئاً ﴾[5]

تشير الآية الكريمة إلى تقدّم الإنسان في السنّ، وتبلّد قواه، وذاكرته، حين يردّ إلى أخسّ العمر، وهو الهرم والخرف حتّى لا يعقل، ولا يعلم شيئا[6]؛ لكنّ عبارة الشّاعر حملت مفارقة حين جعلت هذه المرحلة مغايرة: يصبح الإنسان فيها عاديا وقويا، وهي مفارقة تهكّميّة ساخرة تشفّ عن نقد للحاكم العربي، وقصر رؤاه.

ومن التراكيب القرآنيّة الأخرى التي يستوحيها وليد سَيْف تركيب: فإذا جن عليه اللّيل في قوله:

---

[1] سورة المائدة، آية (31).
[2] انظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، 706/2.
[3] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 86.
[4] نفسه، 24.
[5] سورة النحل، آية (70). ووردت الآية في سورة الحجّ، آية (5): ﴿ وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيلا يَعْلَمَ مِنْ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئاً ﴾.
[6] انظر: محمد بن علي الشوكاني، فتح القدير، 437/3.

لحمي ينمو الآن على الجدران،
وفوق هراوات البوليسِ،
وكرسيّ التحقيق، كما ينمو العشب الوحشيّ
ويحاول رجل الشرطة أن يكشطه عن كفّيه..
بحدّ السّكين، وأدوية التنظيف،
وأنواع الطبّ النّفسيّ
فإذا جَنَّ عليه اللّيل، يعود كما كانَ..
وينمو، يتكاثر مثل طيور البحر، وأزهار الزنبق،
والخوف السّرّيّ[1].

والتركيب مأخوذ من الآية القرآنيّة الكريمة: ﴿ **فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَباً قَالَ هَذَا رَبِّي** ﴾[2].

تمثّل الآية الكريمة حركة فعل في زمنٍ هو اللّيل، فعل إبراهيم عليه السلام الفطريّ في البحث الدؤوب عن الخالق جلّ وعلا، وهي حركة إيجابيّة، مقترنة بزمن ملائم لها، زمن يحثّ على التفكّر، ويُظهر علامات جليّة لهذا التفكّر، وهذه الحركة قائمة في نفس إبراهيم عليه السلام من أجل الوصول إلى هدف؛ لذا فهي حركة جادّة مستمرّة، والشّاعر يعكس حركة في سياقه الفني مع انسدال الظلام، هي حركة تحمل التجدّد، والتحدّي، وهي حركة إيجابية، تقلب الموازين التي توضع في النهار، وتظهر تغييرا مستمرا، وهكذا، فاللّيل وعاء لهذه الحركة؛ حركة النمو، والتكاثر، وبدء مشوار جديد مع الحياة، هذا المشوار يرسم صورة سحريّة تفاجئ الشرطيّ الذي قضى على كل شيء في النهار!.

وفي قوله:

يا أهل الطائف موعدنا الصبحُ..
أليس الصبح قريبا!![3]

يستمد معنى جليلا من الآية الكريمة: ﴿ **إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ** ﴾[4]؛ فقد قرّب الله تعالى موعد تعذيب قوم هود عليه السلام، باعثا الأمل في نفس النبيّ الذي تحمّل المشاقّ في دعوتهم، والشّاعر أسقط هذا الأمل بتقريب موعد إشراق الصبح، وانبلاج تباشير النّصر في سياقه الشّعريّ، واختار الزمن نفسه ليحمّل النّصّ مدلولا دينيا.

وهناك أسلوب آخر للتناصّ مع القرآن الكريم هو أخذ الألفاظ في سياقها القرآنيّ كما في قوله ناقلاً صورة النور المحمّديّ:

وجلستُ إليه،
رأيتُ الحزن على عينيه..

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 41.
(2) سورة الأنعام، آية (76).
(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 52.
(4) سورة هود، آية (81).

رأيت طيور الرّعد تمدّ جناحيها..
وتحلّق فوق مساكين الخَلْق..
ونورا يتفتّح من مشكاة، في مصباح، في قلب زجاجة
تتألّق كالنجم الدّرّيّ المتوقّد من شجرة زيتون..
تخترق الأرض وتورق فوق الغربِ وفوق الشَّرقْ
وتمدّ الظّلّ لكلّ الضعفاء المقهورينَ..
وأبناءِ سبيل الحق[1]

يصف الشّاعر نور الوجه المحمديّ فلا يجد أجمل من صورة النور الإلهيّ في قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زجاجَةٍ الزجاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾[2].

فقد اختار ألفاظ الآية الكريمة: "نور، مشكاة، مصباح، زجاجة، الدّرّيّ، توقد، زيتونة، شرقية، غربية"، ويستمدّ المعنى العامّ: صورة النور القويّ المتوقّد، والمثل "يقرّب للإدراك المحدود صورة غير المحدود، ويرسم النموذج المصغّر الذي يتأمّله الحسّ، حين يقصر عن تملّي الأصل، وهو مثل يقرّب للإدراك طبيعة النور حين يعجز عن تتبع مداه وآفاقه المترامية وراء الإدراك البشريّ الحسير"[3]. والشّاعر يقصّر عن وصف النور الذي يغمر الآفاق فاستعان بالمثل القرآنيّ المعجز.

2- التّناصّ مَعَ الحَدِيثِ الشَّرِيفِ:

قلّ التّناصّ مع الحديث الشريف في شعر وليد سَيْف مقارنة مع التّناصّ القرآنيّ، ولعلّ ذلك عائد إلى أنّ حضور الحديث الشريف في ذهن المبدع لا يكون بالدرجة نفسها لحضور القرآن الكريم، كذلك فمحفوظ الشّعراء من القرآن الكريم –عادة– يكون أكثر من محفوظ الحديث الشريف، فضلا عن أنّه من اليسير الاطلاع على سور القرآن الكريم كلّها، لكنه من الصعب إحصاء كلّ الأحاديث الشريفة، والاطلاع عليها واستحضارها لحظة الكتابة؛ لذا يظلّ النّصّ القرآنيّ أقرب للذاكرة المبدعة؛ ممّا يساعد على استحضاره في النّصّ الأدبيّ بشكل أكبر.

ومن الأمثلة الشّعريّة التي تواصل فيها الشّاعر مع الحديث الشريف قوله:

- يا ولدي حين تطول الأبنية الخرقاءُ..
وتقصر قامات السّادة، حين يصير الحقراءُ
أكثر من همّ القلب، ومن رمل الصّحراء
حين تموت الذاكرة العربيّة إلا من "داحس والغبراء"

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 52.
(2) سورة النور، آية (35).
(3) سيد قطب، في ظلال القرآن، 105/6.

إذ يطلع قرن الشيطان من الصحراء النجديّةِ..
يقطر بالموت وبالنّفط وبالدّمّ وبالسّمِّ،
ويخطر في أثواب العمرة
يا ولدي، فتأهّبْ، تلك علامات الثورة!!![1]

هذا النّصّ مستوحى من معنى الحديث الشريف، وهو حديث طويل منه ما جاء في أشراط الساعة: **{... إذا ولدت الأَمَةُ ربّتها، وإذا تطاول رعاةُ الإبلِ البُهْم في البنيان في خمسٍ لا يعلمهنّ إلاّ الله...}**[2].

يشير الحديث الشريف إلى الرّعاة الذين يتطاولون في البنيان، وهذه علامة من علامات الساعة، ويأخذ وليد سَيْف هذا المعنى؛ ليسقطه على فكرة لديه، فإذا كان التطاول في البنيان علامة للقيامة، فإنّ الشّاعر يستوحي من ذلك معنى آخر؛ ليجعل التطاول في الأبنية الخرقاء علامة لقيامة عصريّة هي الثورة، وكما في الحديث الشريف علامات أخرى للقيامة، فالشّاعر يضيف علامات أخرى يقترحها لثورته: (قصر قامات السادة، كثرة الحقراء، موت الذاكرة العربيّة، امتلاء الصحراء النجديّة بالموت والنفط والسّمّ...).

ويقيم مفارقة قويّة في تناصّه مع الحديث الشريف: **{... إنما ضل من كان قبلكم أنهم كانوا إذا سَرَق الشريف تركوه، وإذا سرق الضعيف فيهم أقاموا عليه الحدّ، وايمُ الله لو أنّ فاطمة بنت محمّد سرقَتْ لقطع محمّد يدها}**[3].

وتناصُّ وليد سَيْف مع هذا الحديث في قوله:

يا أبناء الطائف ما أهلك من قبلكُم..
إلا أنّ الأشراف إذا سرقوا بالجملة أقوات الأمّةِ..
جاءتهم برقيّات التأييد وباقات الورد
وإذا مدّ الفقر يديه إلى داليةٍ..
كي يسكت منها جوع صغير يتضوّر في البرد..
أُقيم عليه الحَدّ!!![4]

تولّدت المفارقة في النّصّ الشّعري من طبيعة التركيب الذي تواصل مع تركيبة الحديث الشريف:

إذا سرق الشريف الغنيّ ←—— تُرك، بل أُيّد وهُنّئ.
إذا سرق الضعيف الفقير ←—— أقيم عليه الحَدّ.

وفي ذلك التواء مجحف بحقّ الناس، وظلم للآخرين، ونظرة قاصرة تتجاوز أخطاء الأغنياء، لتراقب كل حركة للفقراء الضعفاء المحتاجين، وفي ذلك شكوى من واقع اجتماعيّ مزرٍ بحاجة إلى تطهير، وإعادة بناء.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 47-48.
(2) انظر الحديث: البخاري، صحيح البخاري، كتاب الإيمان، 12.
(3) انظر الحديث: البخاري، صحيح البخاري، كتاب الحدود، 1170.
(4) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 50-51.

وفي تناصّه الدينيّ مع الحديث الشريف، يأخذ معنى قوله (ﷺ): **{إن العبد إذا وضع في قبــره، وتولّى عنه أصحابه، وإنه ليسمع قرع نعالهم، أتاه ملكان فيقعدانه فيقولان: ما كنت تقــول فــي هــذا الرجل محمد (صلى الله عليه وسلم)، فأمّا المؤمن فيقول: أشهد أنه عبد الله ورسوله، فيقال له: انظــر إلى مقعدك من النار قد أبدلك الله به مقعدا من الجنة فيراهما جميعا... وأمّا المنافق والكافر فيقال لــه: ما كنت تقول في هذا الرجل؟ فيقول: لا أدري، كنت أقول مــا يقولــه النــاس، فيُقــال: لا دريــتَ ولا تَلَيْتَ...}**[1].

والمعنى الذي أخذه الشّاعر هو مجيء الملكين، وسؤالهما، وإجابة المسؤول، فهو أخذ الطريقــة فقط؛ فجعل السائِلَيْن شُرطِيّيْنِ، والإجابة تتّفق مع هُويّة المسؤول، والمسؤول لا يختلف عن الموتى الذين ينتظرون السّؤال؛ فهو جثّة هامدة، هذه الجثّة "لعبد الله بن صفية"، وهناك صوت يوصي عبد الله بالثّبات، وبالإجابة عن الأسئلة بالتفصيل:

يا عبد الله بن صفية
حين يجيء إليك الشرطيّان
الموكل لهما التحقيق مع الجثث الثوريّة
قل لهما: أنت فلسطينيّ وابن فلسطينيّة
قل لهما: أمّك ماتت تحت بساطير القوات المدنيّة
وأخوك يموت الآن هنالك في إحدى الغرف السّرّيّة
وأخوك الثاني مات من العطش القاتل في الأرض الصحراويّة[2]

ومنهــا:

أمّا أنت
يا عبد الله بن صفية
قل لهما كيف أتاك الموت
واكشف في صدرك عن طعنات الغدر
قل لهما كيف تنازل (تلّ الزعتر) عن زعتره..
ليديك الخضراوين، وقل لهما كيف أتاك الموت[3]

ومنهــا:

يا عبد الله بن صفية

---

(1) انظر الحديث: البخاري، صحيح البخاري، كتاب الجنائز، 220.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 75.
(3) نفسه، 77.

قل لهما: إنك تترك لأخيك الأصغر..
-آخرِ عائلة أبي عبد الله-
عظامَ يديك لكي يصنع منها شبريّة!!!(1)

رغم ابتعاد الشّاعر كثيرا عن معطيات الحديث الشريف، إلا أنّه يحوم حول مدلوله العامّ: حضور الملكين، سؤال الميّت، إجابة الميّت، وهنا يجعل الشّاعر السائِلَيْن شرطيَّيْنِ لا ليسألا عن دينه، ونبيّه، بل ليحقّقا معه تحقيقا عنيفا بعد الموت، ويتمّ تلقين عبد الله ابن صفيّة، وتحفيظه الإجابات الدامغة؛ لأنه في ذلك الموقف المهول قد ينسى شيئا، أو لا يحسن الإجابة التي تتضمّن ملخّصا دقيقاً لسيرة عبد الله، وسيرة أهله، وتشبّثه بهويّته حتّى بعد الموت، وإذا لم يُسمح له بالحديث الوطنيّ في أثناء حياته، فالفرصة الكبرى بعد الموت، وهنا لا يريد الشّاعر لعبد الله الاستسلام، أو إنهاء قضيّته لأنه انتهى، بل لا بدّ أن يخبر الشرطيّين عن بداية مشوار جديد من الجهاد مع أخيه الأصغر -آخر فرد من العائلة- وإذا كان قد عزّ السلاح في زمانه لمقارعة الأعداء، فها هي العظام تسلّم له حتّى يصنع منها أدواته القتاليّة.

ويسعى الشّاعر في هذا التّناصّ إلى إظهار حقائق كثيرة؛ لأنّ المتوفّى تظهر حقيقة إيمانه بسؤال الملكين، وهنا فإنّ حقيقة عبد الله تظهر بعد الموت، كذلك فإنّ تقديم وليد سَيْف شخصيّته بهذه الطريقة كشفت عن عمق التحدّي الذي لن يقهره الأعداء حتّى بالموت، واستمرار نموّ المقاومة أمل لعبد الله ولكلّ إخوانه، فبموته يتسلّم الرايةَ الأشبال الصغار، وهكذا لن يستريح الأعداء أبدا، ما دام هناك طفل يصنع من عظام الشهداء شبريّة!

ويُرغّب وليد سَيْف في الشهادة، ويدعو إليها، ويثير حُميّا الجهاد في النفوس المؤمنة حين يذكّرها بفضل الشهداء، وتميّزهم في الجنة، في قوله:

يا هذا الطفل تقحّمْ
ما بين يديكَ وشاطئ حيفا إلا الحجرُ
ما بين يديكَ وبين حواصل طير الجنّة إلا الحجرُ
حجر يتوالد منه الطير، وينسل منه الشّجر(2)

في السطر الثالث تناصّ مع قول الرسول (ﷺ): **{إن أرواح الشهداء في أجواف طير خضر تُعلف من ثمر الجنّة أو شجر الجنّة}**(3). وفي الأسطر الشّعرية معنى عامّ هو معنى الحديث الشريف العامّ؛ فالشهداء الذين يقضون نحبهم، هم أحياء عند ربهم يُرزقون، وكان الحجر رابطا قويّا ربط الماضي الجهاديّ للمسلمين بحاضر الجهاد الفلسطينيّ، ويبتعد أكثر من ذلك حين يجعل الشّجر والطير تتوالد من هذا الحجر؛ لأنّ رميه سبب دخول الجنة، وسبب الحياة الأبديّة، كذلك فهو سبب الحياة الكريمة، بعد تحرير الأرض واستعادة طيورها المهاجرة، وأشجارها المستلبة.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 78.
(2) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البريّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(3) انظر الحديث: المنذري، الترغيب والترهيب، كتاب الجهاد، 192/2.

هذه بعض النماذج الشّعرية التي تواصل من خلالها وليد سَيْف بالحديث النبوي الشريف، وقد أبان بذلك عن عمق رؤاه، وبعض مفارقاته؛ فزاد النّصّ حيويّة وصدقا، وقدّم حقائقه موشّاة بوشاح نبويّ؛ ليثير النفوس تجاهها، ويضاعف أثرها وفاعليّتها، ويمنحها رِفعة فنيّة، وإشراقة دينيّة.

ويلاحظ أنّ مضامين الأحاديث الشريفة تماهت في النّصّ الشّعريّ، والتحمت ببنيته الفنية، فلا يشعر المتلقّي بقلق نصّيّ، أو خلل تناصّيّ، وهذا يعود لقدرة الشّاعر على مداخلة النّصوص وتوظيفها بذكاء، واستدعائها لغاية تتجاوز محاولة بعض الشّعراء استعراض مهاراتهم الثقافيّة؛ فوليد سَيْف يستحضر الحديث الشريف؛ لأن الموقف الشّعريّ يستدعي ذلك.

3- التّناصّ مَعَ السّيرة النَّبويَّة الشَّريفَة:

قد يستدعي الشّعراء أحداثا من السيرة المحمّديّة؛ ليسقطوها على بعض مظاهر العصر الحديث، أو ليجدوا فيها عزاءً عمّا ألمّ بهم، أو ليدعّموا بها وجهة نظرٍ معيّنة، محاولين إيجاد رابط قويّ بين الماضي والحاضر، وإظهار اللّحظات التاريخيّة التي تتكرّر، بل ليبرزوا عبرة نبيلة من هذا الاستدعاء؛ لأنّ أزمات العصر الحديث تفرض على المرء المسلم تمثُّل مواقف الرسول (ﷺ)، وصموده وتحدّيه، وإرادته في سبيل تحقيق هدفه، وإرساء دعائم دعوته.

يستدعي وليد سَيْف لحظة جهاديّة من السيرة النبويّة في قوله:

مضينا في عَرَصات التاريخ وأزمنةِ القحطِ..
رأينا أصنام قريش تهوي تحت شفار السيف النبويّ
وخيول الله يسيل على جبهتها النورُ..
وتشرق في أعينها شمسُ الله..
وخبز الفقراء، وآيات الفتح الثوريّ
وقفزنا نحو حدود الزّمن الحاليّ..
رأينا سيف الفتح يعلّق في قصر "طويل العمر" النجديّ
و"طويل العمر" يقصّر أعمار الناس،
ويجمع في سلّته أيدي الفقراء المقطوعة
يغمسها بالنفط الأسود،
كي يخفيَ عنها وشمًا..
يصف القدس وشاطئ يافا،
والمدن الضّائعة الموجوعة[1]

يستعيد الشّاعر في بداية سطوره ماضيا جميلا في عهد الرسول (ﷺ)؛ ففي ذلك الزمان البسيط الفقير استطاع السيف النبويّ وخيول الإسلام أن تحطّم قوى الجبروت المتمثّلة في قريش وأصنامها، ممّا حقّق النّصر والتمكين والفتح، وأمام ذلك الماضي المشرق تظهر صورة الحاضر القبيح، ويقيم الشّاعر

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 46-47.

مفارقة بين الزمنين: فالسيف الماضي – السيف النبويّ كان مُنسلتًا على الباطل، وخيول الله ماضية في الفتح، أما سيف الحاكم العربيّ المعاصر فهو معلّق في غمده، وإن استلَّ فمن أجل تقطيع أيدي الفقراء ورقابهم.

ويتّخذ الشّاعر أبا جهل –رأس الكفر في السيرة النبويّة– قناعا للحاكم العربيّ المعاصر:

يا أهل الطائف إنّ أبا جهل يأكل بالباطل أموال النفطِ..
وأرزاق الأيتامِ..
ويركب في اللّيل حصانا بجناحينِ..
إلى أرض الرومِ..
ليخسر أموال الوقف على صدر مغنّيةٍ..
من نسل بني الأصفر!
كي يخسر كلّ جياد الفتح وأرصدة القمحِ..
.. على طاولة الميسرِ.[1]

لا تختلف صورة الحاكم العربيّ عن صورة أبي جهل، فكلاهما رمز للطغيان والكبرياء والباطل، هذا الحاكم المعاصر يستهتر بأموال الناس، ويسلب أرزاق الأيتام، وأموال الوقف، ويتلذّذ على حساب الرعيّة، فأنّى له أن يجهّز الجياد ويعيد البلاد؟!

وتأثّر الشّاعر بحادثة خروج الرسول (ﷺ) إلى الطائف حزينا، بعدما نبذته قريش[2]، وقد تقمّص الشّاعر شخصيّة لنقل ذلك الحدث:

وخرجتُ إلى الطائف أتخفّى في ثوبي الخلَق
أتوخّى فرسان أبي جهل خلف الرّبوات ومنعطفات الطرق
ورأيت نبيّ الله هنالك يفرد للأطفال عباءته..
وعليها قطرة دمٍ نزفت من جبهته..
والأقمار تغادر منزلها اللّيليّ وتسكن في لُمّتهِ
ورأيتُ السفهاء وغلمان أبي جهل..
يلقون على الوجه النبويّ حجارتهم
فقفزتُ، وقفتُ على تخم زمان يتهافت كالزّبدِ
وزمانٍ يسطع كالشّمس على الزّردِ
وفتحتُ ذراعيَّ،
تلقّيتُ عن الوجه النبوي الشّوكَ وأحجار السّفهاءِ..
صرخت بأعلى صوتي، يا أبناء الطائف يا فقراء الطائف

---

[1] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 51.
[2] انظر حادثة خروج الرسول (ﷺ) إلى الطائف: ابن هشام، سيرة النبي (ﷺ)، 2/28-31.

ذاك نبيّ الله، وتلك عباءته..

تتساقط فيها الأنجمُ..

قد جاء إليكم من غار حراء ومن وجع الأيتامِ..

وأحزان المنبوذين بمكّة والشّعْبِ..

يعلّمكم باسم الله بأنّ الخائفْ

لا يعبدُ إلا خوفَه

أنّ الإنسان المطرود الجائع

لا يملك إلا سَيفه[1]

ينقل الشّاعر جانبا من معاناة الرسول (ﷺ)، وملاحقة السفهاء لنبيّ الله حتّى يثنوه عن دعوته، ورغم كل ضروب المعاناة يمضي (ﷺ) غير هيّاب، ولا يستسلم أمام جيش أبي جهل، وصدود أهل الطائف، لأنّه جاء ليغيّر الزّيف، ويضع الباطل، وينصر الضعفاء، فهيهات أن يتخلّى عن هدفه، مهما واجه من صلَف النّاس، وإعراضهم؛ وفي ذلك عبرة لكلّ المنبوذين المشرّدين أن يقاوموا، ويثبتوا، فالثبات يحقّق النّصر، ويعيد الحقّ إلى نصابه.

ولعلّ الشّاعر يسقط هذه الحالة المؤلمة على حال الفلسطينيّ الطّريد، ويكشف عن زيف أهل العصر الحاضر، ومواقفهم من القضيّة:

قلتُ: نبيّ الله، عليك سلام الله..

أنا من بيت المقدس جئتُ

من جرح شهيد تصفر في جنبيه الريحُ..

ويزهر في عينيه الموت

من قال بأنّ الجسد الميّت لا يلد الحيّ

قد مات على الحدّ فلم نعرف: أبناء قريظة قتلوهُ..

أم "عبد الله بن أبيّ"؟!

و"ابن أُبيٍّ" باع مفاتيح القدس لأبناء قريظةَ..

حتّى صار دمي مهدورا بين الطرفين

والحرب غدت حربين[2]

في خضمّ معاناة الرسول (ﷺ)، يظهر صوت الفلسطينيّ الجريح؛ لينصر الحقّ، ويشتكي ظلم الظالمين، ويفضح وجوه العملاء الذين تمثّلوا في شخصيّة "عبد الله بن أبيّ" الذي باع القدس لليهود.

والنهل من معين النبوّة الرقراق كفيل بتغيير الأحوال، والاهتداء بتلك السيرة العطرة يحقّق ما تصبو إليه النفوس، فذاك الزمن الطيّب الذي خفقت فيه رايات الفتح، وصهلت جياد الحقّ يجب أن نستمدّ منه مقوّمات الحاضر المرير؛ لنغسل أدران الهزيمة والرّدة، ونحطّم أصنام الضلالة، ونعيد الشمس ساطعة بعد عبوس اللّيالي العصيبة:

---

[1] وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 49-50.

[2] نفسه، 53.

وتبسّم وجه الخير،
أضاءت عيناه بوهج المشكاة النبويّة
سقطت نقطة ضوء من عينيه على عَيْنَيَّهْ
فتموّج وجه الأرض..
تموّج آل الصحراءِ،
وخلف تكسّره في الأفق رأيتُ الراياتِ..
وخيل الفتح تعودُ إلى مكة والقدسِ..
وتهدِر في الساحات،..
وتحت سنابكها ينفجر الماء
ورأيتُ وجوها أعرفها،
تتألّق فوق الصّهواتِ،
لقد كنتُ أقاسمها الخبز وأوجاع اللّيل،
بمصر وأرض المغرب والشام وصنعاء[1]

وسرعان ما يتفاجأ المتلقّي –بعدما استأنس بظلال السيرة المباركة– ليجد الشّاعر يفيق من نومه على ألم المعاناة، بعد هذا الحلم الذي أشاع من خلاله معاني التحدّي والثبات والعمل الجادّ:

فتحتُ عيوني!!
وأفقتُ على وهج الشمس يقدّدُ وجهي المسلوخ..[2]

فالشّاعر يحلم بعودة زمان مثاليّ، وتراوده فكرة الاقتداء بالرسول (ﷺ)؛ لأنّ ذلك ما يكفل تحقيق آمال النّاس، وإيجاد حياة كريمة لهم، ودفع البؤس والقلق عن نفوسهم، وإعادتهم إلى ديارهم.

ب) التّناصّ مَعَ الدّين المسيحي:

تواصل الشّعراء المعاصرون مع الدين المسيحي، "ودخلتْ المضامين النّصرانيّة المستمدّة من حياة المسيح (عليه السلام) من خلال القراءة المباشرة للأناجيل... أو من خلال ما انبثّ من حكايات إنجيليّة بين المسلمين بسبب وجود أقليّة مسيحيّة تعيش بين ظهرانيهم"[3]. وقد وظّف الشّاعر الفلسطينيّ خاصة تعذيب السيد المسيح (عليه السلام)، وسجنه، وما رُوِي عنه من معاناة قبل عمليّة الصّلب[4] المزعومة.

وتتردّد قصص الديانة المسيحيّة، ومفرداتها، وأبرز هذه المفردات: الصّليب، الصّلب، ويستوحي الشّاعر الفلسطينيّ من الصليب الإحساس بالقهر، فهو يحسّ أنه مصلوب هو وشعبه وأرضه، فكما أن اليهود أعدّوا قديما صليبا لقتل عيسى (عليه السلام) الذي كان رمزا للعدل، فهم يعدّون اليوم صليبا للقضاء على وجود الفلسطينيّ"[5]. مع أنه صاحب الحقّ والقضيّة.

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 54-55.
(2) نفسه، 56.
(3) يوسف أبو صبيح، المضامين التراثية في الشّعر الأردني المعاصر، 88.
(4) انظر: عبد البديع عراق، صورة الشهيد في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، 458.
(5) رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، 210.

وقد وظّف وليد سَيْف ألفاظ الديانة المسيحية أكثر من توظيف قصصها وحوادثها، وكان توظيفه لهذه الألفاظ مُباشرا، ومنها: المسيح، الصّليب، القدّيس، يسوع، الصّلب.

يقول:

– لو تعرف– في حبة رمل!!
هذي الرعشة والحُمّى النبويّة
حين نحسّ الفاجعة المتعالية الخرساء
إذ نتفرّس في صورة
أحد القدّيسينَ..
فنسقط حين يجيء الصّوت،
من أبعد مُدن العالمِ:
"يا سيدُ دع عنّا إغراء الشّعرِ..
إله يسوع وموسى..
لا ربّ الشّعراء!!"[(1)]

وظّف لفظتين من الدين المسيحي هما: القديس، ويسوع، ووظّف لفظ "الصّليب" في قوله:

كبر البستان.. واشتاق إلى الإلف الحبيب
وكبَتْ فوق لهاة الجرح أيّام القطار
كان يا ما كان.. يا ورد الصّليب
ونما الحرف على كفّيّ..
ميعاداً.. ونار![(2)]

توحي لفظة الصليب بإيحاءات جديدة في هذا السياق، فإضافة الورد إليها جعلتها تبدو رمزا للحياة بعدما كانت رمزا للألم والموت، وهذا المعنى مرتبط بمدلول الصليب في الشّعر الفلسطينيّ فقد "بقيت قصّة الصليب... رمزا للتضحية والفداء والعذاب من أجل خلاص الإنسان"[(3)].

ويوظّف وليد سَيْف حكاية الصّلب المزعومة في أكثر من موضع، وما استلهمه من الحكاية هو "إكليل الشّوك" الذي تزعم الحكاية أنه وضع على رأس المسيح عليه السلام قبل الصّلب؛ فقد جاء في الأصحاح التاسع عشر من كتاب العهد الجديد: "وضفر العسكر إكليلا من شوكٍ ووضعوه على رأسه، وألبسوه ثوب أرجوان"[(4)]. وقد صار إكليل الشوك رمزا من رموز المعاناة والألم، ويستلهمه وليد سَيْف في قصائده، من ذلك قوله في محاولته البحث عن هويّة الفدائيّ:

... وكان أمير هذي الأرض.. لا تيّاه
وتاج الشوك فوق جبينه العشبيّ..
والعرق النديّ على الشفاه

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 22-23.
(2) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 114.
(3) فتحي أبو مراد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، 183.
(4) كتاب العهد الجديد، الأصحاح التاسع عشر، إنجيل المسيح حَسَب البشير يوحنا، 2، 186.

تشدُّ يَد على حبل الحصان الصّلب

وتفتح كفّه الأخرى..

عن القمح الذي قد مال في حقله[1]

وتاج الشوك علامة تميّز أبطال وليد سَيْف؛ فكلّهم أبطال يعيشون ألم المعاناة والقهر، وهذه المرّة يوظّف ذلك التاج مع "زيد الياسين" الذي يُعرف به، كما أن خضرة تعرف بشالها:

أغضب يا أمّ عيالي

أتعيّن في كل القبضات المهزوزةِ..

في كل رموز الموت السّاحر

يحرقني بالخضرة شالي

يعصبني بالشوك عقالي[2].

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 154.

(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 39-40.

2- التّناصّ مع الأدب الشَّعبيّ:

الإقبال على التراث الشعبيّ في القصيدة الحديثة هو "جزء من عدد من المعارف التــي توظّــف لتعاون في تفسير المضمون الفنّي"[1]؛ فلا تقلّ أهميّة هذه التقنية عن غيرها من تقنيات النّصّ المعاصــر؛ فهذا التّناصّ أسلوب فنيّ يوظّف لبلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي، فيعزّز به الــشّاعر موقفــه ورؤاه التي يثيرها في نصّه[2]، ومن ثمّ "يتحوّل التراث إلى عامل ملهمٍ ومحرّك لتفكيــر جديــد بــالواقع الرّاهن"[3].

وقد نهل وليد سَيْف من مصادر التراث الشعبيّ المختلفة، وهو من الشّعراء الذين نظروا إلى هذا التراث نظرة احترام، وأفاد من مضامينه إفادة واضحة، فوظّف الأغنية، والمثل، والحكاية، وبعــث فــي أوصال النّصّ التراثيّ فاعلية جديدة تتوازى وفاعليّة النّصّ الشّعريّ الحاضر، ممّا أكسبه أبعادا حداثية.

أ) التّناصّ مَعَ الأُغْنِيّة الشَّعْبِيَّة:

الأغنية الشعبيّة قصيدة ملحّنة، عاشت أجيالا طويلة في الوجدان الشعبيّ، فضلا عن أنّها شــكل من أشكال التعبير الفنّيّ الإنسانيّ؛ فهي ملك لكلّ الناس، بعد أن صنعها فرد واحد عبّر فيهــا عمّــا فــي الوجدان الشعبيّ، ثمّ أخذت الجماعات تردّد ما قاله حين وجدَتْ فنّا خفيف اللّحن، راقص النغمة[4].

ولارتباط الأغنية بالوجدان الشعبيّ اندفع الشّاعر إليها فاستعملها عن وعي وسيلة لنقل أفكــاره، وخلجات نفسه إلى جمهوره؛ لذا فالأغنية تسعف الشّاعر فنيّا حين تكون جــسرا واصــلا بينــه وبــين المتلقّي[5].

أمّا أساليب التواصل بالأغنية فمتنوّعة، منها: تضمين الأغنية الشعبيّة لإشعاع إيحاءات وظــلال على القصيدة، ومنها الاتكاء على إيقاعها، واستيحاء أسلوبها، ومنها تفصيح الأغنيــة، وتحــوير نــصّها ليتلاءم مع التجربة الشّعرية[6].

وقد اتكأ وليد سَيْف على الأغنية الشعبية وإيقاعها في أكثــر مــن موضــع، لكــنّ قــصيدته "أعراس"[7] كانت الأوضح في استعمال هذه التقنية، وهذا ينسجم مــع عنــوان القــصيدة، ومــضمونها، ويكشف عن أبعاد رُؤيويّة لدى الشّاعر. من ذلك قوله:

(طلّت البارودة والسّبع ما طلّ

يا بوز البارودة من الندى مبتلّ

. . . .

(بارودته بيد الدّلاّل أريتها

[1] حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، 86.
[2] انظر: أحمد الزعبي، دلالات التّناصّ في قصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مجلة: دراسات، مجلد 22، ع 5، 1995م، 2116.
[3] نادر قاسم، تجربة إميل حبيبي القصصيّة والروائيّة حتى عام 1991م، 175.
[4] انظر: نمر حسن حجاب، الأغنية الشعبية في شمال فلسطين، 11/1.
[5] انظر: جمال محمد يونس، لغة الشّعر عند سميح القاسم، ص 71، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1981م.
[6] انظر: (شوقي أبو زيد)، تواصل الشّعر الفلسطينيّ الحديث بالتراث، ص 106، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردنّ، 1995م.
[7] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 25.

لا عاش قلبي..

. . ليش ما اشتريتها

وبارودته لقطت صدى في قرابها

لقطت صدى.. واستوحشت لصحابها)[1]

فهذه الأغنية تشي بمضمون ألحّ عليه وليد سَيْف، هو مضمون الغربة والهجرة، ووجود البطل الغائب، وتشكّل (البارودة) بعدا وطنيا، وتشحن القصيدة شحنا حماسيّا، كما يؤثّر اللّحن الحزين في موسيقا القصيدة، وفي ألحان العرس الذي أقامته، ممّا يتحول الأمر بالمتلقّي؛ ليجد نفسه أمام عرس آخر غير الأعراس التي يألفها.

وتؤثّر الأغنية المتضمَّنة في البناء الفنيّ في قوله:

وغناؤك يثقبني حين يجيء:

(يا طيور طايره

ورايحة على عمّان

ويا نجوم دايرة

سلمين عَ أمّي وابوي

وقولوا "خضرة" راعية

ترعى غنم.. ترعى بقر

تقيّل تحت الدّالية)[2]

للأغنية أثر نفسي، فأغنية خضرة المتردّدة في أذن فارسها تعمّق الجراح، وتثقب سامعها؛ لذا جاء توظيف الأغنية في سياق القصيدة توظيفا ناجحا كشف عن مدى تعلّق خضرة بأحبابها، ومدى تعلّق الأحباب بخضرة.

وتزداد الأغنية فاعليّة حين تظهر في بناء درامي كما في:

(بارودة يا مجوهرة شكّالك وين

– شكّالي عَ عادتو سرى في اللّيل

بارودة يا مجوهرة شكّالك راح

– شكّالي عَ عادتو سرى مصباح)[3]

يستطيع المتلقّي أن يردّد هذا المقطع بصوتين مختلفين لتلبية النَّفَسِ الدراميّ، لتبدو هناك شخصيتان تؤديان مشهدا غنائيا؛ ممّا يمنح القصيدة صدى قويّا وحيوية وواقعيّة، ويجعل القارئ يلتذّ حينا، ويتأمّل حينا آخر، ويعيش ظروف النّصّ المختلفة.

ويوظّف وليد سَيْف أغاني المطر والاستسقاء، فيحوّرها بما يتناسب مع قصيدته، كما في:

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 35.
(2) نفسه، 39.
(3) نفسه، 45.

ورحنا بيته نبكي:
ألا اسقينا.. ألا اسقينا
. . . .
وقلنا:
مطّري.. زيدي
على "سِيدي"
لتنبت شعرة خضراء
.. فوق الصَّلعة الجدباء
فظلّ الصّمتُ موّالا
عدا صوت بعيد الدّار:
"هناك السيد في الغار
يزوّج قطه المحبوب بالفار"[1]

وفي هذه القطعة الشّعرية استفاد الشّاعر من الأغنية الشعبية:

أُمُطْري وزيدي على قرعة سيدي
سيدي في المغارة حلب قطّ وفارة[2]

وهذه الأغنية يردّدها في الأصل الأطفال، وقد جعل وليد سَيْف جوقة أطفال تردّدها بعد أن حوّرها بما يلائم قصيدته، وجاء سياقها في مشهد حزين قدّمه الصّغار تحسّرا على رحيل الفدائي، وكونهم كانوا يطلبون منه السّقيا يدلّ على أن الفدائيّ رمز للعطاء والخير.

ورغم أن الشّاعر قام بتحوير الأغنية الشعبيّة، إلا أنّ هذا التحوير لم يكن موفقا في قوله: "يزوّج قطّه المحبوب بالفار"؛ إذ إن قلقا فنيّا بائنٌ فيه، عدا عن تغيير الشّاعر للمعنى، أمّا إذا قصد قلب المعنى؛ ليعبر عن قلب الحقائق وتغيّرها بعد موت الفارس؛ فإنّ تزويج القطّ بالفأر يصبح لعبة تحمل مفارقة تهكميّة، أو مفارقة لقلب الواقع، ووفق هذا التفسير يصبح في النصّ ألق فنيّ لجذب المتلقّي.

ويوظّف بعض الشّعراء أغاني "النّدابة" أو التناويح، والتعديد على الأموات في بعض المضامين الرّثائية[3]، وحوّر وليد سَيْف إحدى النّواحيّات التي تقولها النّساء الفلسطينيّات حين يقفن في حلقة باكيات الميت:

"يا قايلة قولي عليه بالحلقة
يا شاربه خطّ القلم بالورقة"[4]

وتحويره لهذه النواحية الشعبيّة كان في قوله:

---

[1] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 162-163.
[2] انظر: نمر سرحان، أغانينا الشعبية في الضفة الغربية، 199.
[3] انظر: (يوسف أبو صبيح)، المضامين التراثية في الشّعر الأردني المعاصر، 219.
[4] انظر: نمر سرحان، أغانينا الشعبية في الضفة الغربية، 194.

(فيا عزريل مالك تنتقي..

مَنْ سنّ فوق جبينه عرقه

شواربه كخط القلم المسنون في ورقة)[1]

ممّا سبق، يتبيّن أن الشّاعر يفيد من الأغنية الشعبية، فيوظّف الإيقاع، واللّفظ والتركيب، واللهجة الشعبية، فيحفظ في شعره تراثا فلسطينيا مهددا بالضياع، فكأنّه بذلك يقعّد لهذا التراث الذي يمثّل هوية للفلسطينيّ، ويشهد بتجذّره في أرضه، عدا أن هذا التّناصّ خدم الناحية الفنية، مضيفا أبعادا جماليّة، وحرّك أطراف القصيدة حركة حديثة نأت بها عن الرتابة...، "ويرى شعراء الأرض المحتلّة أن تطعيم الشّعر الفصيح بالشّعر الشعبيّ الشفويّ يقربه من الجماهير صاحبة القضية، والمشاركة في الكفاح اليوميّ، كما أن في ذلك محافظة على هذا الشّعر... من خطر الضياع"[2].

ب) التّناصّ مَعَ المثلِ الشَّعْبِيّ:

المثل: حصيلة تراث وتجارب طويلة، يحتوي على معنى يصيب التجربة والخبرة في الصميم، ويمتاز بالإيجاز وجمال البلاغة[3]، فهو جزء من الحياة اليوميّة، ويحمل دلالات مختلفة؛ فهو يصوّر طبيعة الحياة، ويشفّ عن تفكير الإنسان، ويكشف عن وعيه تجاه الآخرين، و"حين يستعير الشّاعر روح المثل الشعبي، أو ينقله إلى اللغة الفصيحة، إنما يفيد منه في خدمة فكرته، وتقديمها بأسلوب تعبيريّ مثير من زاوية، ويعمل على الحفاظ عليه من زاوية أخرى"[4].

وقد وظّف وليد سَيْف المثل لخدمة سياقاته الفنية، وإبراز بعض المعاني المُرادة، وللمقاربة بين قصيدته والمخزون الشعبيّ؛ لذا أنزل القصيدة من برجها العالي لتعيش اليوميّ، وتحاكي فكر الإنسان العاديّ بعيدا عن البرجوازيّة الفنية.

وهناك أكثر من أسلوب للتناصّ مع المثل في شعره، منها: تفصيح المثل الشعبيّ كما في قوله:

(يا كذبة بيضاء فوق ثغرها..

ومثلما يُقال:

القِرْدُ في عُيونِ أُمِّهِ غزَالْ)[5]

فالمثل الموظّف لا يختلف عن المثل الشعبي المعروف "**القرد في عين أمه غزال**"[6] إلا في الضبط، ليتلاءم مع وزن القصيدة، ومع درجة فصاحتها؛ فكثير من الشّعراء "يتحرّجون من وضع المأثورات الشعبيّة الشفهيّة بصياغتها العاميّة في قصائدهم، فيحاولون جهدهم أن يكسبوها قدرا من الفصاحة تجعلها أقرب إلى السلامة اللّغويّة والنغمة الموسيقيّة"[7]، وتفصيح وليد سَيْف للمثل السابق خدم

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 156.
(2) عبد الفتّاح النّجار، ظاهرة تضمينات الأغاني الشعبيّة في الشّعر الأردنيّ الجديد، مجلّة: أفكار، ع 53، 1981م، ص 81.
(3) انظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، 196.
(4) جمال محمد يونس، لغة الشّعر عند سميح القاسم، ص 68، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1981م.
(5) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 47.
(6) أحمد توفيق حجازي، موسوعة الأمثال الفلسطينيّة، 38.
(7) يوسف أبو صبيح، المضامين التراثية في الشّعر الأردني المعاصر، 229.

السّياق الفني، وقرّب فكرة يريدها الشّاعر؛ فأمّه حين تصفه بمواصفات خَلْقيّة من منظورها، تنبّه الشّاعر لكي يرى عكسها من منظوره، ممّا جعله يعقّب بهذا المثل؛ لأن الأمّ لا ترى ابنها قبيحا البتّة.

أمّا المثل: "**ورّاه نجوم الظهر**"[(1)] فيعبّر عن الشدّة والوقوع في أزمة، والمعاناة من أمر شاقّ، وقد خدمت هذه الدلالة السّياق الفنّيّ في قول الشّاعر:

كان "البسطار" الأسود يعلو في الجوّ.. ويهوي..
وتناثرت الشمس شظايا في الكونِ..
وأبصرتُ نجوم الظّهر!!![(2)]

يعكس السّياق ظلاميّة المعاناة، وقسوة العقاب؛ فالبسطار الأسود يهوي على جسد بشريّ، وينكّل بهذا الجسد دون رحمة، في هذه اللحظة يُخيّل للمرء أن الشمس تناثرت، وأظلم الكون في وقت الظهيرة، فأصبحت رؤية النجوم متسنّية في هذا الزمن الذي لا تُرى فيه أصلا، وتقديم هذه الصورة بهذا الشكل انعكاس للعقاب المغلّظ، والعذاب الأليم الذي ذاقه ذلك الإنسان المقهور.

أمّا المثلان "**أقام الدين في مالطة**"[(3)]، و"**حامل السلم بالعرض**"[(4)] فيستغلّ الشّاعر مضمونهما محورّا تركيبهما لإثارة أطفال الحجارة لمواصلة المسيرة:

يا هذا الطفل تقدّم
اقذف حجر الفجر بوجه الخوف فترتجّ الساحات
يتّسع الكون عليك، وتنطبق الحيطان على الأحياء الأمواتْ
يا هذا الطفل تقدّم
يا هذا الطفل تقحّم
وأقم في "مالطة" الدّين وخذ بالعرض السّلّم!![(5)]

إقامة الدين في (مالطة) مستبعدة في دلالة المثل، بل مُستهجنة، فيستمد الشّاعر هذا الاستبعاد والاستهجان ليسقطه على ذلك الطفل الذي ما توقّع أحد منه أن يقوم من رقدته يوما، وإذا كان تحرير الأرض موازيا لإقامة الدين في (مالطة)، وإقامة الدين في (مالطة) أمر غير مُتَسَنٍّ مِثلُ تحرير الأرض، ومحاولة الفعل في الأمرين محاولة فاشلة، أو محاولة لا تخلو من مجاوزة للواقع، فالشّاعر يرى أنه لا بدّ من مواجهة هذا الركود والانهزام والخوف، لخوض التجربة، رغم أن صاحب الفعل قد يُتّهم بالإخفاق أو الجنون بادئ الأمر؛ لأنه ليس أهلا له في منظور الآخر، ولأنّ الأمر أصعب من المتوقّع، بيد أن الشّاعر يشحن طفله بالتحدّي، ويجد فيه قدرة على فعل ما استحال على الآخرين.

أما "**حامل السلّم بالعرض**" فمثل يحتوي ارتكاب مغالطة، ويقال "لمن يخالف رأي المجموعة"[(6)]، وجاء في النّصّ الشّعريّ يحمل ديناميّة معيّنة، فقد استقرّ في أذهان كثيرين أنّ تحرير الأرض مغالطة،

---

(1) أحمد توفيق حجازي، موسوعة الأمثال الفلسطينيّة، 107.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 58–59.
(3) ورد هذا المثل بصيغة أخرى: "جاي يؤذن في مالطة". انظر: فوزي قديح، منتخب الأمثال الشعبية الفلسطينية، 19.
(4) أحمد توفيق حجازي، موسوعة الأمثال الفلسطينيّة، 115، 175.
(5) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(6) أحمد توفيق حجازي، موسوعة الأمثال الفلسطينيّة، 115، 175.

والعمل على هذا التحرير يوازي عمل من يحمل السّلّم بالعرض؛ أي يعمل ما لم يُعْتَدْ عليـــه، ويتجـــاوز رأي الجماعة.

وفي توظيف المثلين يشي الشّاعر بالثورة، وعدم الاستكانة للواقع، ولما أَلِفَه الناس، وفي الوقـــت نفسه يستثير الآخرين الذي يتّصفون بقصر النظر، والانهزامية والركود، ويضرب لهم مثل الطفل الـــذي خاض عباب المعارك، ولم يبالِ بما يقول الآخرون، بل حمل السّلّم بالعرض، وخـــالف آراء المجموعـــة المحبِطة.

ويعكس الشّاعر معنى المثل: "**الكفّ ما بيلاطم مخرز**"[1] في قوله:

يا عبد الله تفجّر برقا يا عبد الله

فالكفّ تلاطم شبريّة[2]

في توظيف المثل على هذه الشاكلة تعميق لدلالة النّصّ الذي أخرجه الـــشّاعر عـــن المـــألوف، وأصبحت صورة الكفّ التي تجاوزت "المخرز" لتلاطم شبريّة موقظة للحـــسّ، يلتفـــت إليهـــا الـــوعي الإنسانيّ؛ ليستشعر مدى عمق المعاناة، وخطورة الوضع الذي يجابهه عبد الله؛ فهناك تقابل بين قـــوّتين غير متكافئتين (الكفّ / الشبريّة) وهما القوّتان اللّتان عاينهما الشّاعر في واقعه المرير.

ج) التّناصّ مَعَ الحِكايَة الشَّعبيَّة:

ليست الحكاية الشعبية بعيدة عن الميدان الأدبي، فهي قبل كل شيء عمل فنيّ[3]، وهنـــاك مـــن يرى أن وظيفتها هي التعويض عن عدم مقدرة الإنسان على تحقيق رغباته؛ فهي محاولة لسرد صـــراع الإنسان، وتصويره وهو يقارع صعوبات الحياة[4]، وأيّا كان الأمر فالشّاعر يستمدّ من الحكايات الـــشعبيّة إيحاءات كثيرة تثري عمله الفنيّ، وتزيد إعجاب القارئ، وقد تبهره، وتنقله إلى عوالم غائبة يجـــد فيهـــا المثاليّة أحيانا، والانحطاط الاجتماعيّ أحيانا أخرى، وربّما استخدمت الحكايـــة لخدمـــة غـــرض يريـــده الشّاعر، أو لبيان مفارقة، أو لإبراز دلالة معينة. من هنا فالحكاية الشعبيّة وسيلة لزيادة حيويّـــة الـــنّصّ، وتمثّله للمواقف، وتظهر موازنات بين ما هو كائن وما يجـــب أن يكـــون، ومفارقـــات بـــين الماضـــي والحاضر، وانتقادات للواقع، وتكشف عن طبيعة الحياة، وطبائع البشر.

ووليد سَيْف من الشّعراء الذين تعلّقوا بالحكاية الشعبية، ويعود ذلك إلى صلته الوثيقة بـــالتراث، وإلى البيئة التي عاش فيها طفولته، وهي بيئة شعبيّة ريفيّة زاخرة بالحكايات، وهـــذه الأمـــور وغيرهـــا تكشف عن مدى صلة الشّاعر بوطنه والناس، والمحيط الاجتماعي، وهذا المحيط له أثر واضح في بنـــاء شخصيّة الإنسان، والتقريب بين أفراده، فـــ"يحدث بين هؤلاء الأفراد نمـــط ثقـــافيّ معـــين، كمـــا أنهـــم يتصرّفون وفق مجموعة من النظم والقوانين والتقاليد والعادات والقيم التي يخضعون لها ... وتُعرف هذه العمليّة ... باسم التطبيع الاجتماعيّ"[5].

---

(1) أحمد توفيق حجازي، موسوعة الأمثال الفلسطينيّة، 128.
(2) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 113.
(3) انظر: برونو بتلهايم، التحليل النّفسي للحكايات الشعبية، ترجمة: طلال حرب، 194.
(4) انظر: نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينيّة، 41–42.
(5) مصطفى فهمي، التكيّف النّفسي، 23.

ولا يقتصر تأثر وليد سَيْف بحكايات بيئته؛ فهو كذلك يتأثّر بحكايات شعبيّة وجدت في التــراث العربيّ. وفيما يأتي عرض لبعض الحكايات التي تواصل معها:

1) حكايَةُ إبريق الزَّيت[1]:

هذه الحكاية تشير إلى جدليّة قائمة بين الأمّ وأطفالها، والحكاية مبنيّة بناء دراميّا يشي بـــالفراغ، والضياع، واللاجدوى.

واستوحى وليد سَيْف دلالة الحكاية العميقة في قصيدة أسماها باسم الحكاية، وردّد سؤالها القــائم "**هل أحكي قصة إبريق الزيـــت**" عبر سطور القصيدة، ولكن في فراغ واقعيّ مقيت؛ لذا يرجع الصدى مع كل ترديدة، لينتهي القارئ دون أن يجد الجواب، فيصاب بنوبة من القهر النّفسي، وخيبة الأمل، وسرعان ما يستيقظ وعيه تجاه الموقف الفكريّ الذي يعبّر عنه الشّاعر:

البداية: **هل أحكي قصّة إبريق الزيت؟!**
إن قلتم نسمعها أو قلتم لا
هل أحكي قصّة إبريق الزيت!!؟
هل أحكي قصّة إبريق الزيت!!؟
هل أحكي قصّة إبريق الزيت!!؟[2]

النّهاية: **يا هذا الجمع الملتفّ على أرض البيت**
هل أحكي قصّة إبريق الزيت
إن قلتم لا.. أو نسمعها
هل أحكي قصّة إبريق الزيت
هل أحكي قصّة إبريق الزيت?!!![3]

---

[1] نص حكاية إبريق الزيت: "يتحلّق الأطفال حول أمّهم، ويقولون: خرفينا خرّيفيّة. وتقول الأم: أخرّفكم إبريق الزيت.
خرّفي
وحّدوا الله — لا إله إلا الله
الأم: أخرّف ولا ما أخرّف — أخرّفكم إبريق الزيت
الأطفال: احكي
الأم: أحكي، ولا ما أحكي — أحكي لكم إبريق الزيت
الأطفال: يا الله.
الأم: يا الله ولا ما يا الله — أخرّفكم إبريق الزيت
الأطفال (بضجر): قولي
الأم: أقول ولا ما أقول — أخرّفكم إبريق الزيت
الأطفال: بدناش.
الأم: بدناش، ولا ما بدناش — أخرّفكم إبريق الزيت
الأطفال: أفّ عاد.
الأمّ: أفّ عاد، ولا ما أفّ عاد — أخرّفكم إبريق الزيت
الأطفال: بدنا انّام.
الأمّ: بدنا انّام ولا ما بدنا انّام — أخرّفكم إبريق الزيت
وهكذا ييأس الأطفال من سماع خرّيفيّة اللّيلة وينامون". (انظر: تودّد عبد الهادي، خراريف شعبية، 29).

[2] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 9–10.

[3] نفسه، 19.

2) حكايَةُ الغيلان:

تحتلّ هذه الحكايات مكانة مرموقة بين الحكايات الشعبيّة العالميّة، وتستأثر باهتمام السامعين، وخاصّة الأطفال؛ لأنّها تميل إلى الخرافة والغرابة والمفاجأة[1]، و"ينفرد الغول بأهميّة كبيرة في الوجدان الشعبيّ العربيّ، فهو قوّة غامضة مضطربة تتراوح بين البطش الخارق حينا، وبين الطيبة المسبّبة باستعلاء وتفوّق ذلك البطش حينا آخر، وقد تصل هذه المراوحة المرعبة إلى شكل ثالث أشدّ إيلاما وشذوذا، يأخذ صورة التلاعب بالإنسان، وإخضاعه لحالة من الهزء والسخرية والذعر..."[2]، والغول كائن خرافيّ، والكائنات الخرافية "تَعْبُرُ مسيرة تحوّل واقعيّ ودلاليّ؛ إذ يلاحظ أنّ أوّل ولادة لهذه الكائنات حدثت في اللاوعي عاكسة عنصرا من عناصر الغموض الكونيّ، ثمّ أخذت طريقها إلى الوعي حينما مشت في ركب الخرافة من أجل التشويق، وإضافة الأجواء الواقعيّة إلى التجسيمات اللاواقعية، ولكن نظرا لسكونها في اللاوعي فقد اقتربت من الجمهور الشعبيّ كثيرا حتّى آمن بوجودها"[3]. ويقال: إن هذا الكائن الخرافيّ، له عين مشقوقة بالطول، ويتطاير منها الشرر عندما يحدّق في الإنسان، وهناك من يرى أنّه آكل لحوم البشر[4].

ويشير وليد سَيْف في أكثر من موضع إلى الغول، وهو في شعره رمز الشّرّ والرّعب، كما في قوله:

ترهبني عيناكِ.. مثلما يُقال للصّغار
"الغول" قادم.. يئزّ حلقه بنار[5]

يجسّد الشّاعر صورة المخلوق الخرافيّ، بعد أن تراءى في مخيّلته على نحو مخيف، فقد تجاوز وقع اللّفظ "الغول"، وضاعف رعب الصورة حين بدا يقذف النار ويئزّها.

ويستوحي صورة أخرى للغول، أو ما يُسمّى (أبو رجل مسلوخة)، وهو اسم عفريت تخيف به الأمّهات أطفالهنّ، وهناك من وصفه بأنّه مخلوق نصفه الأعلى إنسان، ونصفه الأسفل حمار، وله ذنب، وفخذاه مسلّختان، يبدو منهما لحمه الأحمر، ويرجّح أنّ أبا رجل مسلوخة بقية من نزعة أسطورية، ظلّت موجودة في المعتقد الشعبيّ، وتحوّل إلى وظيفة تربويّة عند الأطفال[6].

ولم يتجاوز الشّاعر هذا الاستعمال في شعره؛ فقد وظّفته الأمّ وسيلة لحثّ طفلها على النوم، وإخافته من الخروج:

ويرقد الصغير فوق حجرها:
"ويا حبيب نم"
تخيفه بغولة مسلوخة القدم
وربّما تغرغر اللّهاة في نغم
أرجوحة دفيّة حنون
فيسبل العيون[7]

---

(1) انظر: نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينيّة، 60.
(2) علي الخليلي، الغول – مدخل إلى الخرافة العربية، 37.
(3) أحمد داود خليفة، الأسطورة في الشّعر الأردني الحديث، ص 87، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – الأردنّ، 1996م.
(4) انظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، 169.
(5) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 45.
(6) انظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، 13.
(7) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 47–48.

على الرغم من استخدام الأم قصّة الغولة لإخافة ابنها، إلا أنّ الخوف يتحوّل إلى فعل إيجـــابيّ، حين يشعر الصغير بدفء حضن الأم، فيطمئنّ وينام، وبذلك فالشّاعر ينقل صورة جميلة انغرســت فــي وجدانه لأيّام الطفولة.

3) حكايَة عَروس البَحْر:

تمثّل عروس البحر الأنثى البديل، لكنّها أنثى وهميّة، وتُظهر لدى الشّعراء نوعا من التعــويض؛ إذ "لا شكّ أن العزلة المحيطة بالشّاعر، وانعدام الأنثـــى الحقيقيّـــة علـــى امتـــداد خـــطّ الرّؤيـــة دفعته –لاشعوريا– إلى التّناصّ الموقفيّ مع التجارة، حيث الانعزال وسط البحر، واختفاء الأنثى علـــى اتـــساع الرّؤية البحريّة"[1].

ولكون عروس البحر صورة وهميّة، فالشّاعر حينئذ يعبّر عن واقـــع وهمـــيّ مُـــستوحى مـــن مضمون الحكاية، وينقل وليد سَيْف هذه الصورة في قوله:

هنالك حوريّة البحر تَصْنَعُ مِنْ زبد الموج ردفاً كدعصِ الرّمالِ
وقدّا كنخل العوالي
ونهدا تداعبه الريحُ حتّى اشتعال الخيالِ
تمتّع
تمتّع من العمر قبل الرّحيلْ
وعرّج على الفلك المستحيل
وملْ نحوها مثلما تشتهي
فإنّ من العجز ألا تميل
وشُمَّ العرار على صدرها
وأشعِلْ عليه جريد النخيلْ
تبصّر، تبصّر!
لها رمش ليلى الغويّ ونظرتها النّاعسة
هي الآن تقبلُ نحوك، يشتعل الماء فيك..
ويبعث جذوتك اليائسة
وتومئ نحوي، أكاد أمدّ يدي نحوها
فيصفعني النّهد والرّدف في حومة الماء..
تنحلّ قامتها، وتذوب كما غيمة الحلم في زرقة البحر..[2]

يحنّ عبد الله البرّيّ إلى معطيات بيئته الأولى، وأهمّ تلك المعطيات "المرأة"، وتـــسيطر المـــرأة الحقيقيّة أو الرّمز على شعوره؛ لذا رأى أنه لا بدّ من البحث عن البديل في البيئة الجديدة، فتـــراءت لـــه صورة وهميّة للمرأة، وأسقط عليها مواصفات امرأة حقيقية مقنعا نفسه باللاشيء.

---

[1] أحمد داود خليفة، الأسطورة في الشّعر الأردني الحديث، ص 95، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – الأردنّ، 1996م.
[2] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

هذا الوهم الذي تجسّده حكاية عروس البحر (حوريّة البحر) يوازي الوهم الواقعيّ، والزّيف الإنسانيّ الذي سرعان ما ينكشف أمره. وهذا الوهم لا يوصل إلى الأهداف العظيمة، والانشغال به قد يودي بالإنسان؛ لذا ما لبث أن نظر فجأة إلى هذا الوهم المتلاشي، فاستيقظ وعيه على حقيقة الموج حوله؛ ليبحث عن شيء ذي جدوى ينقذه، فأنشب كفّه في الصّخر الحقيقيّ بعيدا عن الخيالات العقيمة:

أنشب في الصخر كفّي لأحميَ روحيَ من فتنة الهاوية
إذن هذه الصخرة العارية
هي الآن روحي، هي الآن جسمي
وجسري إلى البرّ والنخل والناس والشرفة العالية[1].

4) مِن حكايات أَلْف لَيْلَة ولَيْلَة:

يعدّ كتاب ألف ليلة وليلة مصدرا ثرّا من مصادر الشّاعر المعاصر، بل هو من أغنى المصادر التراثية بالشخصيّة ذات الدلالات الثريّة[2]، أمّا حكايات هذا الكتاب فتعد من أبرز الآثار الأدبيّة العالميّة؛ لأنّها تمثّل الحياة كما تصوّرها الناس، وقد كان أثر هذه الحكايات عميقا في الفكر العالميّ؛ فألهمت العقول، وحرّكت الوجدان، وكانت مصدرا للاقتباس الفنّيّ[3]. وقد لفت هذا السّفِر نظر وليد سَيْف منذ بدايات شعره، فمرّة يستدعي شخصيّة، وأخرى حكاية، فيثري قصيدته بدلالات جديدة يحمّلها هذا الاستدعاء النّصّيّ.

ولكن الشّاعر لا يخوض في تفاصيل الحكاية أو الشخصيّة؛ بل يكتفي بالذكر أو الإشارة العابرة التي تخدم النّصّ في مساحة صغيرة دون أن يطغى النّصّ التراثيّ على النّصّ المُبْدَع، من ذلك الإشارة إلى شخصيّة (شهرزاد) في قوله:

"يا صَاحبي"..
وغيّم المكان بالضباب مثل وهمٍ
شرانق قوسيّة الألوان
غامضة الدّبيب مثل راهبة
شرقيّة كأنّها أحلام شهرزاد..
أو غلائل القيان[4]

لا يخوض الشّاعر في تفاصيل حكاية (شهرزاد) وأحلامها، ويترك ذلك للقارئ المثقّف. واللاّفت أنّ الشّاعر يشير إلى (شهرزاد) وأحلامها في معرض حديثه عن الوهم والأحلام الخادعة، فتلاءمت شخصية (شهرزاد)، وأحلامها الوهميّة مع هذا السّياق الشّعري.

وكما يشير إلى أحلام (شهرزاد) يشير إلى حكاياتها:

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(2) انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيّات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، 191.
(3) انظر: قدري قلعجي، ألف ليلة وليلة (المقدّمة)، 5.
(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 13–14.

حملت لك
أشواق موسم دفين
وقصّة قديمة من شهرزاد[1]

لكن لم يفصّل شيئا من حكاياتها؛ لأنّ النّصّ الشّعريّ لا يتّسع لتفصيلات نثرية إلا إذا ألّفه الشّاعر بطريقة تستوعب ذلك، وهذا لم يقصده وليد سَيْف.

ويشير الشّاعر إلى بعض حكايات "ألف ليلة وليلة" اللّطيفة، مثل حكاية: "مصباح علاء الدين"، و"خاتم سُليمان". وهاتان الحكايتان تمثّلان في ألف ليلة وليلة آلاتٍ سحريّة، يستطيع مالكها القيام بفعل أشياء خارقة، فكأنّها بذلك تسدّ عجز الإنسان في تغيير الواقع؛ "فخاتم سليمان" إذا فرك يظهر مارد جنّيّ يلبّي كلّ مطالب فارك الخاتم مهما صعبت[2]، أمّا "علاء الدين" فشخصيّة لها مصباح سحريّ لا يختلف فعله عن فعل الخاتم، ويرمز في الشّعر المعاصر إلى القوى الخارقة[3].

وقرن وليد سَيْف بين المصباح والخاتم في قوله:

ليس في كفّي حكاية
عن علاء الدين والخَتْمِ الذي يأسر جنّا
وبساتين الزّمرّد
كلّ ما أملكه حلم مورّد
ودم ينتظر الثّقب الذي ينبت عشبا
وصغارا وأغاريد وحُبّا[4]

فالشّاعر لا يطلب الخوارق، ولا يتكلّم عن مستحيلات لا تصدّق؛ فحكايته واضحة قريبة من الإدراك، وحلمه ليس كتلك الأحلام اللاواقعية، بل هو حلم ميسور جدّا يتحقّق بعودته إلى وطنه، فقد استمدّ من حكاية المصباح والخاتم مضمونا فنيّا، كذلك وظّف بساتين الزّمرّد وهي بساتين الماس والمجوهرات في حكاية ألف ليلة وليلة[5]، لكن الشّاعر لا يقصد مضمون هذه الحكايات بقدر ما يقصد معارضتها، فإذا كانت تلك الحكايات تحلّق في عوالم الخيال، فإنّ حكايته قريبة التحقيق، ولا تحتاج فعل جنّي أو تصوّرا غير واقعيّ. ويشير بالمصباح إلى معنى آخر في قوله:

يا طفلا سرَقوا مِنْهُ القمرَ ومصباحَ علاء الدين وشعر الجنّيّات[6].

هذا الطفل هو الطفل الفلسطينيّ، وأَخْذ المصباح منه يعني أنه غدا مسلوب الإرادة والقوّة، واندثرت كلّ أحلامه، وضاعت آماله.

ومن حكايات "ألف ليلة وليلة" الأثيرة لدى الشّاعر المعاصر حكاية "السندباد"، ورحلاته السّبع، وربّما كانت هذه الشخصية أكثر شخصيّات التراث شيوعا لدى الشّعراء المعاصرين، وقد نجح الشّاعر

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 54.
(2) انظر: (يوسف أبو صبيح)، المضامين التراثية في الشّعر الأردني المعاصر، 200.
(3) انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيّات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، 207.
(4) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 78.
(5) انظر: ألف ليلة وليلة، 48/2.
(6) وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

العربيّ المعاصر في أن يجعل منها ما يشبه النموذج الإنسانيّ الأدبيّ[1]، وأصبحت أسفار السندباد معادلا للشعور بالغربة، والضياع والشقاء، ومأساة السندباد تتحصر في شقائه المستمرّ بلغز الحياة المعقّد[2].

واستخدم الشّاعر المعاصر السندباد بأكثر من وجه لعلّ أنضجها، وأكثرها عمقا هو الوجه الفكريّ، "وجه الإنسان المغامر الباحث عن ذاته عبر سلسلة من المواقف والتجارب والمغامرات الفكريّة والوجدانيّة والاجتماعيّة"[3]، وهذا الوجه أسقطه وليد سَيْف على نفسه في قوله:

لغتي انبثاق النورس البحريّ من موج يكفّنه المساء
لغتي بحار ضلّ فيها السّندبادْ
بحثا عن امرأة تعيد الرّوح للرّوح التي صعدت بها ريح الرماد[4].

إنّ في أسطر الشّاعر شعورا بالغربة والضياع، وفي الوقت نفسه يكتنفها بحثٌ عن الذّات المنشطرة، وسعي لحلّ لغز الحياة المعقّد؛ فتلك المرأة هي رمز الحياة، لكنّها فُقدت، ولا يزال يبحث عنها سندباد "وليد سَيْف" رغم ضياعه وتيهه، وهنا يسقط الشّاعر على نفسه ما أسماه النّقّاد بهاجس القلق السندباديّ[5].

ويفتح الشّاعر نصّا كاملا من نصوصه الشّعريّة على حكايات "ألف ليلة وليلة"؛ ذلك في قصيدته: "البحث عن عبد الله البرّيّ"[6]؛ إذ أقام تعالقا نصّيّا مع حكاية "عبد الله البرّيّ" التراثيّ، في محاولة لإعادة مَنتجة النّصّ المعاصر، وإعطائه أبعادا جديدة، يظهر فيها الماضي في الحاضر، ويؤوّل الحاضر في ظلّ النّصّ المُنتَج وَفق معايير المتلقّي، وقدرته على محاورة النّصوص وربطها، وفهم دلالات النّصّ الغائب المنصهر في النّصّ الحاضر.

وعبد الله البرّيّ في حكايات "ألف ليلة وليلة"، شخصيّة عاديّة، كان يعمل صيّادا، وهو كثير العيال؛ هذا الصياد يؤمن أنّ رزق أولاده مكتوب، لكن يجب أن يسعى، وتتعقّد حكاية عبد الله حين خرج للصيد، وواجه صعوبات جمة؛ فهو يرمي الشبكة لكن لا تحمل سمكا في كل مرّة، وهكذا بقي يحاول وفي كل مرّة تحمل رملا وحصىً وحشيشا، وبقي على حاله إلى آخر النهار، وعاد مكسور الخاطر، رغم أنه مؤمن أن الله تعالى تكفّل برزق أولاده التسعة، وعاشرهم الذي سيولد عمّا قريب، ولم ييأس الصياد من العودة للصيد رغم هذه المحنة. وتحدث المفاجأة ذات مرّة حين حملت الشبكة آدميّا من البحر، ظنّ الصّيّاد أنه عفريت، وهَمّ بالهروب لولا أنّ الآدميّ ناداه: تعالَ يا صيّاد لا تهرب منّي فإني آدميّ مثلك، فخلّصني لتنال أجري[7]، وبهذا الأجر تبدأ مرحلة جديدة في حياة عبد الله البرّيّ؛ فيتعرّف إلى الرّجل فيجد اسمه عبد الله البحري، وهو من أولاد البحر، وتعاقد الرّجلان، فعبد الله البرّي سيأتي البحريّ بسلع البرّ من فواكه، وغيرها، والبحريّ سيحضر للبرّيّ المرجان واللؤلؤ، والزّمرد، والياقوت وسائر الجواهر البحريّة، ومن هنا تغيّرت حال عبد الله البرّي، وغدا غنيّا، وما لبث الملك أن طلبه زوجا لابنته، وجعله وزيرا، فانتقل من طبقة الصيادين إلى طبقة الوزراء. والبحر كان سببا لكلّ هذه الأحداث[8].

---

[1] انظر: علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشّعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ع4، 1974م، ص 55.
[2] انظر: شاكر حسن سعيد، قلق السندباد البحري، مجلة الآداب، ع4، 1958م، ص 37.
[3] علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشّعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ع4، 1974م، ص 63.
[4] وليد سَيْف، قصيدة: الحبّ ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
[5] انظر: حاتم الصكر، كتابة الذّات – دراسة في واقعية الشّعر، 49.
[6] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
[7] انظر: ألف ليلة وليلة، 1/54-60.
[8] انظر: بلال كمال عبد الفتاح، قراءة تحليليّة لحكاية عبد الله البحريّ وعبد الله البرّيّ من قصص ألف ليلة وليلة، مجلّة: أفكار، ع150، 2001م، ص 93-94.

وعبد الله البرّيّ يشكّل أزمة فنّيّة في قصيدة وليد سَيْف الطويلة، وانتقاله إلى البحر –البيئة التي لا تلائمه– هو أصل العقدة. بينما كانت العقدة أقلّ تأزّما في نصّ "ألف ليلة وليلة"؛ لأنّ عبد الله البحريّ "يدهن أقدام البرّي بدهانٍ من ديدان البحر الهائل المخيف فيستطيع هذا البريّ أن يسير في البحر ويرى عجائبه"[1]. بينما شخصيّة عبد الله في قصيدة وليد سَيْف تبدو أكثر تعقيدا، وأدعى لإثارة المتلقّي حين لا يجد أداة سحريّة تجعله يعيش في البحر.

ويرى "أحمد دحبور" أن عبد الله البرّيّ الذي يحاكي نصّا غائبا في "ألف ليلة وليلة"، هو نقيض السندباد البريّ المتسوّل الذي يكتفي بالإصغاء إلى قصص السندباد البحريّ بدهشة؛ فعبد الله البريّ الراسخ في البرّ؛ أي في الواقع المعطى له يدهمه البحر، والبحر في هذا المشهد ليس فضاء وليس زاداً للبصر والبصيرة –كما يظهر في قصائد الشّعراء– بل هو عند عبد الله البريّ الطارئ، الغازي والموجة القاتلة[2]:

هو البحر يمتدّ حولي ويوغل كالرّوح في الرّوحِ
موج يطاول قلبي ويلمسُ خدّ السّماء
هو البحر يطفو عليّ قليلا، ويغرق بي ثمّ شيئا فشيئا
أَمَ انّي الغريق وهذا جنون الصّفاء[3]

وإذا كان عبد الله البرّي في "ألف ليلة وليلة" شخصية مثابرة، ومثابرته هي التي غيّرت أحواله، فإنّ وليد سَيْف يرى أنّ الفعل والاستمراريّة وعدم اليأس دعائم مشروع وطنيّ إنسانيّ، يبثّه عبر سطور قصيدته كلّها؛ فعبد الله شخصيّة لا تعرف الرّكود، ولا يهدأ لها جفن، فرغم بهوت الأشياء أمامه، وشعوره بالضّياع والموت، إلا أنه لا يزال متشبّثا بأطناب الحياة –صخرة الخلاص والنجاة–:

أنشب في الصّخر كفّي لأحميَ روحيَ من فتنة الهاوية
إذن هذه الصخرة العارية
هي الآن روحي، هي الآن جسمي
وجسري إلى البرّ والنخل والنّاس والشّرفة العالية[4]

لكنّ شعور الموت يظلّ يراوده؛ فمهمّة البحر لا تقتصر على ابتلاعه فيزيائيا؛ فالبحر يحمل له العتمة، ويمنعه من الرّؤية، وأخيرا سينسبه إليه ليقطع علاقته بالبرّ، ووراء كلّ ذلك تحسّبٌ للخراب الآتي، والرّدّ على ذلك هو الولاء للحياة، ومقاومة الموت[5]:

ولكنّني لم أمت بعدُ، تمسكني الصّخرة العارية
قليلا، وتسلمني إصبعا للمحيط المكفّن بالزّرقة العاتية
هو البحرُ والأزرق المستبدّ
أمامي وخلفي، وفوقي، وتحتي، وكلٌّ يشدّ[6]

---

(1) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، 156.
(2) انظر: أحمد دحبور، من وليد سَيْف إلى عبد الله البرّيّ، مجلة بيادر – تونس، ع2، 1990م، ص 87.
(3) وليد سَيْف، قصيد: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(4) نفسه.
(5) انظر: أحمد دحبور، من وليد سَيْف إلى عبد الله البرّيّ، مجلة بيادر – تونس، ع2، 1990م، ص 87–88.
(6) وليد سَيْف، قصيد: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

ويستوقف المتلقّي حال عبد الله البريّ في "ألف ليلة وليلة"، فقد تغيّرت حاله، و"انتقل من طبقة إلى طبقة، ... والبحر الذي كرهه كان سببا في هذه السعادة، وهذا الانتقال..."[1]، ويعيش عبد الله البري في قصيدة وليد سَيْف هذا الأمل؛ فهو رغم كرهه للبحر، يحلم أن يكون سبب سعادته الأبديّة:

ستنسبني القبّرة
إلى ذيلها
ستنسبني الظبية الغادية
إلى ضلفها*
ستنسبني المهرة العادية
إلى عرفها
ستنسبني شرفة عالية
إلى وردها
... ...
لهم نسبي بعد وقتٍ
إذا أكمل الموج شربيَ حتّى انكسار النخيل[2]

لكنّ الفرق بين الشخصيّتين هنا، أن عبد الله البرّي في "ألف ليلة وليلة" يتغيّر حاله ويتذوق السعادة حيّا، لكنّ برّي وليد سَيْف يأمل أن يتذوّقها ميتا، وهنا يجعلنا الشّاعر نعيش واقعا بعيدا عن خيالات "ألف ليلة وليلة".

وكما كان البحر حياة لبرّيّ "ألف ليلة وليلة"، فهو حياة لبرّي وليد سَيْف كذلك، لكن بعد أن كان "معادلا موضوعيّا لخراب النّفس الإنسانيّة المعاصرة، وتهديدها بالغرق على المستوى الشامل، ومعادلا أيضا للكارثة الفلسطينيّة على المستوى الوطنيّ"[3]، بعد ذلك يصبح معادلا للحياة:

وأنظر في الموج يلمسني ويداعب جسمي
قليلا، قليلا يفارقني الخوف..
تأتلق الروح، تملأني رغبة للغناء[4]

وهنا تعود إليه مظاهر الحياة البريّة؛ فتستثيره حوريّة البحر، التي تبعث في نفسه نشوة الحياة:

هنالك حورية البحر تصنع من زبد الموج رِدفا كدعص الرّمالِ
وقدّاً كنخل العوالي
تمتّع
تمتّع من العمر قبل الرّحيل
وملْ نحوها مثلما تشتهي
فإنّ من العجز ألاّ تميل[5]

---

(1) بلال كمال عبد الفتاح، قراءة تحليليّة لحكاية عبد الله البحري وعبد الله البرّيّ من قصص ألف ليلة وليلة، مجلّة: أفكار، ع 150، 2001م، ص 91.
* هكذا وردت، والصّواب (ظلف)، (انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة: ظلف، 229/9).
(2) وليد سَيْف، قصيد: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(3) أحمد دحبور، من وليد سَيْف إلى عبد الله البرّيّ، مجلّة: بيادر – تونس، ع2، 1990م، ص 88.
(4) وليد سَيْف، قصيد: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).
(5) نفسه.

وكما أن البحر مصدر الحياة والتّغيير، فهو مصدر الحكاية –أصلا–؛ فقد تردّدت لفظة البحر في "ألف ليلة وليلة" (48) مرة؛ فالبحر ساعد في تشكّل أحداث الحكاية، وفي رسم معالم شخصيّاتها؛ فغــدت من أمتع القصص الخياليّة في أدب البحر، جمعت بين الأسطورة والخيال، والبحر عالم هائل يــضمّ فـــي أعماقه المدن وعجائب المخلوقات، والكنوز والجواهر[1].

وقصيدة وليد سَيْف تقوم على البحر، وتنتمي للأدب البحريّ الرّمزيّ؛ فالبحر عمّق معطياتهـــا، وبثّ فيها المفاجآت، وجعل المتلقّي يعيش قلق الغريق، ويقترح في نفسه وسائل لإعادته للبـــرّ، ويعــيش مأساته بكل تغيّراتها. وقد تكرّرت لفظة البحر في القصيدة (21) مرّة دون حقلها الدلاليّ، وهذا التكـــرار يلفت النظر إلى أهميّة البحر في القصيدة، وإلى أنّها قائمة عليه؛ فهو البيئة الانتقاليّة التي يعيش فيها عبـــد الله البريّ، رغم أن بحر وليد سَيْف لا يحوي الثروات والكنوز والجواهر؛ فهو بحـــر يتـــراءى بعالمـــه الأسطوريّ، وكذلك عبد الله البري الذي كان إنسانا عاديا، لكن وجوده في البحر أظهره بطلا أســـطوريّا عجيبا، يحنّ إلى بيئته الأصلية؛ لذا اكتنفت القصيدة فكرة العودة، والتحوّل من البحر إلـــى البـــرّ، هـــذا التحوّل يتجاوز مدلول القصّة الخيالية في "ألف ليلة وليلة" ليحمل مدلولا فكريّا، وهمّـــا إنـــسانيّا يـــراود الشّاعر.

ويرى إبراهيم خليل أن شخصيّة عبد الله البرّي تتطوّر، وتمتدّ في الحاضر والمستقبل؛ ليولد من جديد من رحم الأنثى، ويعود طفلا يتقحّم الخطر؛ فهو الطفل الذي يولد ثانية، من رحم المدينـــة يافـــا أو القدس[2]، وإذا كان الأمر كذلك فإن الشّاعر يكون قد تجاوز الحكاية المباشرة في "ألف ليلة وليلة"، وبـــثّ فيها حياة جديدة، تستمرّ باستمرار عبد الله البرّيّ، وامتداد هذه الشخصيّة وتطوّرها هو امتداد الشخـــصيّة الفلسطينيّة في جميع مراحلها، وتجدّدها في المستقبل، وبُعدها عن التقوقع والانحناء رغم فداحة المآسي.

ويكتشف عبد الله البري في حكاية "ألف ليلة وليلة" أن الناس يفرحون إذا مات عنـــدهم ميّـــت، ويقيمون الولائم ويغنّون ويفرحون، بعكس أهل البرّ، وفعلهم ذاك يعود إلى إيمانهم بأنّ الله تعـــالى جعـــل الأرواح أمانة في الأجساد، ويستردّها تعالى متى شاء، فكيف سيحزنون إن استردّها عزّ وجل؟[3].

وقضية الفرح عند الموت أو بترقّبه ماثلة في قصيدة وليد سَيْف، بل إنه ينتظره، ويرى فيه بداية الحياة الحقيقية، ويتكئ الشّاعر هنا على المنظور الإسلاميّ للموت والشهادة، وحيـــاة الـــشهيد الأبديّـــة، والرّوح التي تنتقل من الجسد إلى حواصل طير الجنة؛ فولادة عبد الله البريّ من جديد مشروع للـــشهادة، لا للحياة في البرّ؛ لأنّ الشهادة تحقّق الحياة:

ها أنذا أولد ثانية من حجر ينبض في ذاكرة القدس
ها هي تولد من ضلعي المسنون القدس،
يا هذا الطفل تقحّم
ما بين يديك وشاطئ حيفا إلا الحجر
ما بين يديكَ وبين حواصل طير الجنة إلا الحجرُ[4]

---

[1] انظر: بلال كمال عبد الفتاح، قراءة تحليليّة لحكاية عبد الله البحري وعبد الله البرّيّ من قصص ألف ليلة وليلة، مجلة: أفكار، ع150، 2001م، ص 92.
[2] انظر: إبراهيم خليل، الضفيرة واللّهب، 73.
[3] انظر: بلال كمال عبد الفتاح، قراءة تحليليّة لحكاية عبد الله البحري وعبد الله البرّيّ من قصص ألف ليلة وليلة، مجلة: أفكار، ع150، 2001م، ص 95.
[4] وليد سَيْف، قصيد: البحث عن عبد الله البرّيّ، (ملحق رقم (1) من البحث).

5) تغريبَةُ بني هلال:

يشتمل التراث العربيّ على مجموعة كبيرة من السّير الشعبيّة، مثل: سيرة بني هلال، وسيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن، وقد أضفى عليها القاصّ الشعبيّ ملامح ملحميّة، رغم أن معظم أبطالها شخصيّات تاريخيّة واقعيّة. وتميّزت السيرة الهلاليّة عن غيرها في أنّها تدور أحداثها حول قبيلة بأكملها، هي قبيلة بني هلال، وقد دارت أحداث هذه السيرة بين المشرق والمغرب العربيَّيْن[1]، وسيرة بني هلال تعجّ بالشخصيّات البطوليّة، وبالأحداث الكثيرة، وقد وجدها بعض الشّعراء المعاصرين منبعا ثرّا، استمدّوا منه بعض رؤاهم الشّعريّة، ولاسيّما الشّاعر الفلسطينيّ؛ الذي رأى أن سيرة الفلسطينيّين في العصر الحديث لا تختلف عن سيرة بني هلال.

ويستدعي الشّاعر هذه السيرة؛ فيستمدّ من المحنة الهلاليّة محنة الخروج الفلسطينيّ، والشتات في شتّى بقاع الأرض، لكنّه لم يتعرّض لأحداث بعينها في قصائده، بل أخذ المعنى العامّ، وأسقطه على الشعب الفلسطينيّ، ولاسيّما في ديوانه "تغريبة بني فلسطين"، فعنوان الدّيوان مستمدّ من عنوان "تغريبة بني هلال"، وما دار في هذا الديوان من أحداث بطولية، وصور ملحميّة يقارب في المحتوى العامّ ما دار في "تغريبة بني هلال"، ويلفت النظر في تغريبة وليد سَيْف ملامح الأبطال، أمثال: زيد الياسين، وخضرة، وعبد الله بن صفية؛ فهم أبطال يتخذون طابعا ملحميّا أسطوريّا، ولعل زيد الياسين الفلسطينيّ قريب المواصفات بأبي زيد الهلاليّ، والأخير عرف بأنّه بطل ملحميّ، يحقّق الانتصارات، وكان شخصية ذكيّة تتخلّص من أعتى المآزق، وله حيل كثيرة[2]. أما زيد الياسين فبطل غريب الأطوار؛ رغم كل ضروب التّعذيب والاضطهاد لا تلين له قناة، ويتّصف بقوة نادرة، وصمود وثبات وتحدٍّ.

وهكذا فوليد سَيْف يدير أحداثا كثيرة في تغريبته، ويسلّح أبطاله بسلاح الإرادة والثبات، وينهي الأحداث بنهايات مأساويّة يستثير بها المتلقّي. وكلّ ذلك اتّخذ أبعادا ملحميّة تشبه في طابعها العامّ ملامح "تغريبة بني هلال". هذا عدا عن المعنى العامّ الآخر: فالغربة الهلالية تتضمّن شتات الإنسان، وتقطّعه بين البلدان، وضياع الاستقرار، وغياب الأمن والطمأنينة، وهجر الأوطان، وهذه المعاني نفسها جسّدها الشّاعر في أشعاره مصوّرا مأساة فلسطين المعاصرة.

---

[1] انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيّات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، 210.
[2] انظر: شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال – دراسات في الأدب الشعبي، 13–14.

3- التّناصّ الأُسطوريّ:

تعكس الأسطورة وعي الإنسان بمحيطه، وعلاقاته بهذا المحيط؛ "فـالتفكير الأسـطوريّ ردّ فعـل ذهنيّ تلقائيّ على كافّة التساؤلات التي يثيرها الوجود، ومحاولة أوليّة لتعقّل المثيرات الحـسيّة الناتجـة عـن تفاعل الإنسان مع محيطه الاجتماعيّ عامّة، والطبيعيّ خاصّة"[1]. ويتولّد العنصر الأسطوريّ حـين يتقـاطع الواقع مع اللاواقع؛ أي مع الخيال[2]؛ فالشّاعر يحدث اتّصالاً بين الماضي والحاضر، وبين الواقعيّ والخيـال، ولتأكيد ذلك تُبنى علاقات نصّية مع بعض الأساطير.

والتّناصّ الأسطوريّ هو "استحضار الشّاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفهـا فـي سـياقات قصيدته؛ لتعميق رؤية معاصرة يراها الشّاعر في القضيّة التي يطرحها، فيستعين بأسطورة مـا، تعـزّز هذه الرّؤية"[3]. ويجب ألا يكون هذا التّناصّ قلقا مفتعلا ناتئا عن سياق القصيدة؛ لأنّ مثل هـذا التّنـاصّ يسيء إلى القصيدة، ويثقلها بعبء الفتور الفنيّ، ويحيل طلاولتها إلى نضوب أسـلوبي، فـإذا لـم تـؤدِّ الأسطورة وظيفتها في النّصّ الحاضر، أو لم تكن منسجمة مع بنائه الكلّيّ، فالأولى تركها؛ لـئلا تكـون معولا لهدم أسّ البنية الفنيّة، ووسيلة لتنفير المتلقّي.

من هنا يلزم "فهم الموقف المعاصر، وإذابته في شبيهه الأسـطوريّ ليكـون الظـلّ الـذي يغطّـي الإحساس بالصّدق التلقائيّ"[4]؛ لذا لا بدّ للشاعر أن يكون ذا ثقافة واسعة تمكّنه من سبر أغـوار الأسـاطير، وفهمها، ومعرفة مدلولاتها، واستكناه جوّها؛ ليوظّفها توظيفا سليما يخدم القصيدة ويرتقي بمستواها الفنّيّ[5].

ويتمّ توظيف الأسطورة بطرق مختلفة في الشّعر، فإمّا أن يُـذكر اسـمها صـراحة، أو اسـم الشخصيّة الأسطوريّة، أو البطل، أو يَذكر الشّاعر أحداثا منها، أو يوظّفها توظيفا يتفاعل مع الـنّصّ دون ذكر اسمها[6]، والمهمّ في النّهاية توظيف الأساطير لغرض فنيّ، كأن تستخدم لتكثيف الفكـرة، أو لبنـاء أسطورة مضادّة، أو لعكس مفهوم الأسطورة حسبما يقتضيه السياق، أمّا زجّ الأساطير داخـل القـصائد دون وعيٍ بأبعادها فهو أمر يؤدّي إلى خواء القصيدة[7]، ويكشف عن قصور رؤية الشّاعر.

وإذا كان الشّاعر الحديث يرى في التواصل مع الأسطورة أسلوباً جديداً، يستحضر من خلالهـا رؤى مختلفة، ويربط الماضي بالحاضر، للكشف عن أبعاد معاصرة، فإنّ هذه الرّؤية تعدّ نكوصاً فنيّـاً، وتقهقراً إبداعيّاً؛ لأنّ الشّاعر يحاول من خلالها إعادة ماضٍ سحيق، واستحضار زمن بدائيّ، كان للبـشر فيه تفكيرهم الخاصّ، ونظرتهم التي لا تلائم نظرة الناس الآن. وإن كان الشاعر يستلهم ذلـك لإيـضاح فكرة، وتقريب بُعد حضاريّ، فإنه يستطيع أن يستغني عن ذلك، ويقدّم رؤاه بوسائل فنيّة لافتـة، تجـذب المتلقّي، وتلامس وعيه، وتحفّز فكره وإحساسه معاً؛ لأنّ الأسطورة كثيراً ما تكون عائقاً أمامـه تـستر معنى النصّ، ما يجعل القارئ يحجم عن مثل هذه النصوص وخاصّة إذا لم يكن ذا ثقافة عالية، يعـرف

---

(1) فيصل عباس، الفلسفة والإنسان، 46.
(2) انظر: قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوريّ الملحميّ (جلجامش)، 79.
(3) أحمد الزعبي، التّناصّ نظريا وتطبيقيا، 117.
(4) خليل إبراهيم حسّونة، الحجر الفلسطينيّ – الفعل والإبداع، 117.
(5) انظر: نادر قاسم، أساطير الموت والانبعاث في مجموعة (نهر الرّماد) للشاعر خليل حاوي، مجلة: جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع 3، 2004م، ص 240.
(6) انظر: يوسف حلاوي، الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، 64.
(7) انظر: نادر قاسم، أساطير الموت والانبعاث في مجموعة (نهر الرّماد) للشاعر خليل حاوي، مجلة: جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع 3، 2004م، ص 240.

مدلولات الأساطير وأبعادها، عدا ذلك فإنّ الأساطير مكذوبة باطلة، فكيف تكون دليلاً على واقع إنسانيّ حقيقيّ؟ وكيف ستجذب القارئ إلى النّصّ حين لا يلتقي فكره بأسلوب نصّيّ بعيد عن حسّه وعقله؟.

ثمّ إنّ معظم الأساطير ابتدعها الإنسان في عصور بدائيّة، كان تفكيره آنذاك محدوداً، إذ هام في الطبيعة يبحث عن أسرار يجهلها، ولم يوصله عقله إلى فكّ رموزها بطريقة سليمة؛ لذا أوجد عالم الأسطورة ليفسّر ظواهر الطبيعة، وأسرار الحياة تفسيراً ساذجاً؛ ممّا جعله يفشل في الوصول إلى حقيقة الكون والأشياء؛ لأنّ الارتكاز على مبدأ الأسطورة ارتكاز مغلوط، وإذا كانت الأسطورة مغالطة صنعها الإنسان بخياله دون أن يعاين لها أثراً في واقعه، فكيف تكون واسطة للرّبط بين تلك الفلسفة الماضية المغلوطة والواقع الحضاريّ المتقدّم المشرق؟.

أمّا السبب الآخر الذي يجعل الأساطير تسيء إلى الأدب الرفيع فهو قيام معظمها على أفكار وثنيّة تتعارض مع ثوابت الفكر الإسلاميّ، وعقيدة التوحيد؛ ففكرة تعدّد الآلهة والخلق التلقائيّ، ونظريّة التطوّر، والاطّلاع على الغيبيّات... وغيرها من الأفكار الإلحاديّة لا تنسجم مع وعي الإنسان، وحركة الفكر البشريّ المتحضّر الذي يستند إلى عقل لا يؤمن بالفكر الأسطوريّ الوثنيّ القائم على ما فوق الخيال؛ لذا كيف يمكن قبول الملامح الأسطورية في الشّعر المعاصر الذي يحمل قيمة أخلاقيّة نبيلة، ويلتزم بقيم حضاريّة سامية لارتقاء المجتمعات الإنسانية؟

من هنا كان الأولى أن يتخلّى الشّاعر المعاصر عن فكرة استدعاء الأساطير في شعره، ويسعى لتعميق رموزه اللّغويّة والفنيّة، وإبراز القيم الجماليّة المثيرة الجاذبة، بعيداً عن الخوض في عوالم الأساطير البائدة التي لم يكن عالمها أفضل من عالمنا لنبحث فيه عن الوجود الأمثل.

وقد بدا وليد سَيْف متأثّرا ببعض الأساطير؛ إذ ظهرت في شعره تجلّيات أسطوريّة مختلفة. وهناك طرق متعددة مع الأساطير؛ فمرّة يكتفي بالإشارة إلى الأسطورة أو بطلها، ومرّة يصهر مدلولها العامّ في بنية القصيدة، أو الديوان الشّعريّ، ومرّة يصنع من أبطاله الخاصّين أبطالا أسطوريّين يتّصفون بصفات ملحميّة؛ فيؤسطر بذلك الأحداث الواقعيّة الذّاتيّة ليعمّقها، ويمنحها أبعادا جديدة يستقبلها المتلقّي استقبالا خاصّا، حين يجد فيها رمزيّة مقصودة.

وفي التّناصّ الإشاريّ يشير وليد سَيْف إلى البطل الأسطوريّ، دون تفصيل لطبيعة البطل، أو لأحداث الأسطورة، ويترك الأمر للقارئ حتّى يكتشف دلالات الرّمز، ويربطها بالنّصّ، من ذلك: الإشارة إلى (أديسيوس):

لا ترفع كفّكَ يا حبّي..
يا وهج النار ويا دفقة أمطار
فأنا إن كنتُ سأرحل هذا الفجر

لن أعزف قصصا عن عنترة العبسيّ..
وأوديسيوس الجبّار
سأحدّث عن هذي اللّيلة بالأشعار[1]

أشار الشّاعر إلى (أديسيوس) وهو شخصية من شخصيات "الأوديسة"، بل بطلها صاحب الرحلة الخيالية، وهذه الرحلة أصبحت رمزا للهجرة والضياع والتيه[2]. وقد قرن الشّاعر (أديسيوس) بعنترة، وما يجمع بين الشخصيتين هو ملامح البطولة والقوّة، بيد أن عنترة شخصيّة حقيقية، أضحت أسطورة في الوجدان العربيّ، أمّا (أديسيوس) فشخصية خيالية. ويشير إلى (أفروديت) في قوله:

تمطّى فوق رمل البحر..
ما هلّت له بشرى
ولا جاءته أفروديت من زبد البحار المرّ..
والذكرى[3]

تمثّل (أفروديت) معادل (عشتار) كما قُدّمت في الشّعر العربيّ الحديث[4]، وهي ربّة الحبّ والجمال والإخصاب عند اليونان. وتذهب أسطورة (أفروديت) في بعض مراحلها أنّها تكوّنت من زبد البحر الذي كانت له علاقة بالإخصاب، وتزعم الأسطورة أنّ (أفروديت) ما إن وضعت أقدامها لأول مرّة على أرض جزيرة قبرص حتّى نبت العشب الأخضر[5].

وقد كانت إشارة الشّاعر إلى هذه الأسطورة في معرض أسطرته للفدائي الفلسطينيّ، واستدعى (أفروديت) لتكون رمزاً للخصب، أو للأرض، بل وجعل هذا الفدائي يتحوّل بعد الموت أسطورة خصب ونماء، وتمثّل ذلك في صيرورته (أفروديت) نفسها:

وأخصبَ زوجه الغابيّة العذراء
تحوّل.. صار أفروديت..
صار الدّرب والزّهرا[6].

وفي هذا التحوّل بداية حياة جديدة، مونقة بالحبّ والخصوبة والعطاء.

ويعتني الشّاعر بصهر الأسطورة صهرا كلّيّا في قصائده، حتى لا يستطيع المتلقّي تمييز أبعادها الأصلية؛ فقد احتواها النصّ احتواء ذكيا، ولا يظهر نتوء أو تشويه لأجزاء الأسطورة التي تأثّر بها، وهذا الأسلوب أوجد نصّا متميّزا بطريقة تأليفه، مُتّحد الأجزاء.

ومن الأساطير التي أذابها الشّاعر في بنائه الشعريّ أسطورة "عشتار وتمّوز"، هذه الأسطورة التي تواصل بها شعراء كثيرون بطرق شتّى، فهي أسطورة تقوم على جدليّة الموت والحياة، والخصب والتجدّد في مظاهر الطبيعة المختلفة.

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 18.
(2) انظر: م. إ. فينلي، عالم أديسيوس، ترجمة: حلمي عبد الواحد خضرة، 30.
(3) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 175.
(4) انظر: نذير العظمة، عشتار: الصورة والمضمون في الشّعر العربي الحديث، مجلة: المعرفة، ع 437، 2000م، ص 114.
(5) انظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، 41.
(6) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 175.

ويستفيد الشّاعر من ملامح هذه الأسطورة في شعره، ويصهر أبعادها ومضامينها؛ فقد غدت قصائده ثورة انبعاثية، ودعوة صادقة للحياة. والفكرة التمّوزيّة التي لا تكاد تفارقه، هي التي تقوم على أساس أنّ الموت سبب الحياة؛ ولتحقيق السّبب فلا بدّ من صراع محتدم بين السَّبب والمُسبَّب؛ أي بين الموت والحياة.

وتتجلّى فكرة الأسطورة بوضوح في ديوانه "وشم على ذراع خضرة"؛ فالدّيوان يقدّم أحداثا جادّة لجدلية الموت والحياة، والشاعر يحاول دائبا رسم أبعاد الحياة بخضرتها وخصوبتها وتجدّدها، أمام تهادي الموت، بل ويُظهر "خضرة" المرأة الأنثى؛ فيقول في مشهد ظهور خضرة –الرّمز– وهو مشهد التجدّد والحياة:

حين تعرّت في ضوء القمر الغجريّ
نقر الدّوريّ من التّبّانة قشّة
وجرى الغيم على قنطرة الرّيح الشتويّة
حين تعرّت
وانتحر الشّال على القدمين
خرج اللّيلك من صمتِ الجدران
وانبجست في وسط القرية نافورة
وامتلأ الكون برائحة الفلفل..
والأسطورة[(1)]

وتتحوّل أسطورة خضرة لتحمل دلالات أسطورة (عشتار)؛ (فعشتار) –كما تزعم الأسطورة– كانت تنتفض مع الربيع من مرقدها لتلوّن وجه البسيطة بكل أخضر بهيج[(2)]، وها هي انتفاضة خضرة تحمل الحدث نفسه في قوله:

ركضت خضرةُ..
لسعت قدماها ضرع الأرض العطشانة
فنما النّعناع البرّيّ على كلّ الجدران..
وفار العرق الدّافئ فوق الخدّين:[(3)]

فخضرة امرأة أسطوريّة، تظلّ رمزا للحياة والتّجدّد، والنموّ، وهي دائما متحرّكة فاعله، ثائرة؛ لأنّ الحياة الحقّة لا تعرف السكون الذي هو نظير الموت، ولا تنحني قامتها، ولا تضعفها الأيام، رغم المآسي التي تمرّ عليها، وتُواصِل الحياة بعد موت زيد الياسين؛ لتعلّم الناس درساً في الإصرار.

وتظلّ خضرة وزيد الياسين رمزين يلحّان على وليد سيف؛ ففي ديوانه الثالث "تغريبة بني فلسطين" تتحقّق الحياة الجميلة بالموت الجميل – الشهادة؛ فاستشهاد زيد الياسين علامة تحوّل نحو الحياة الفضلى، وتحقيق الأمل، والعيش في سعة وهناءة، والرّصاصات الخمس التي ثقّبت جبهته ستغدو حقول زهر، وسهول حنطة وزنبق:

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 27–28.
(2) انظر: فراس السّوّاح، لغز عشتار، الألوهية المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، 106–107.
(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 30–31.

لكن على تلك الأيّام:
(الأيام المشبوبة بالخضرة والرغبة والمأساة)
أن تطلع يوما..
من تلك الزّهرات الخمس الحمراء
في جبهة "زيد الياسين"
حيث سهول الحنطة والزّنبق
حيث الخضرة والماء![1].

ويرى فخري صالح أن زيد الياسين وخضرة ثنائيّة أسطوريّة؛ ففي قصيدة أعراس تتجلّى الرّؤية التّموزية: الخضرة، والماء، ورموز الطمي الملتصقة بالعناصر الطبيعية، لكن وليد سيف يحوّل الأسطورة التمّوزية إلى استعارة فلسطينيّة تقوم على زواج الشهيد من جسد الأرض، وهكذا تداخلت عند وليد سيف عناصر الأسطورة التمّوزيّة بعناصر الحكاية الشعبيّة الفلسطينية: الزعتر، المأساة، ستر القمباز، الوشم الأخضر؛ لتشكل معا قالبا أسطوريا يعبّر عن المنظور الفلسطينيّ لكيفيّة العودة إلى الأرض، وهذا ما يلحّ على الشّاعر دائما: كيف نعيد الفلسطينيّ إلى بيته الأوّل – الأرض؟ لذلك كانت الفكرة التي تلحّ على وليد سيف دائما هي كيف يكتب ملحمة التاريخ الفلسطينيّ من منظور تمّوزيّ[2]:

"زيد الياسين"
مسكونا بالزعتر والمأساة
مسكونا بعصافير الدّمّ..
وبعض وجوه الموتى
(جارحة كالموسى..
شيّقة تلهب مصطبة البيت)
"زيد الياسين"
مسكونا برموز الطّمى..
وستر القمباز[3]

وهكذا فزيد الياسين الفلاح البطل، وخضرة الفلاحة، وما أحاط بهما من تحوّلات، انتهيا إلى كائنين أسطوريين واقعيّين يمثلان المقاومة[4].

ويفصّل الشّاعر حدث الأسطورة ومدلولاتها أكثر في تناصّه مع أسطورة "عروس النيل"، وهذه الأسطورة تحمل مدلول الفدية من أجل بلوغ الحياة، فلا بدّ من التّضحية من أجل الخصب والنّماء؛ إذ

---

(1) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 129–130.
(2) انظر: فخري صالح، وليد سَيْف: احتفال الطبيعة والنبات بجسد الشهيد (1)، جريدة الدستور، 1990/1/12م، ص 10.
(3) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 25.
(4) أنظر: عبد الرحمن ياغي: البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن، ص 182.

كان المصريّون القدماء يلقون في موسم خاصّ أجمل فتيات مصر هديّة للنّيل، ويحتفلون بهذا الطقس[1]؛ لأنهم ظنّوا أن الفتاة هديّة للإله، الذي سيرضى عنهم إذا قدّموا له ضحية. ولم يبتعد وليد سيف كثيرا عن مجريات الأسطورة في قوله:

في مصر صبايا أودعهنّ النيل طقوس الغزل الوحشيّ..
وأسرار الجسد الطّينيّ
كان إذا خاضت فيه الشّهوات السحريّة
يسرق واحدة منهنّ إلى عالمه السّرّيّ
فإذا جاء الصيف تفتّح نهداها من تحت الطّمي
سنابل قمح، وسهولا من زهر اللّوتس[2]، والقطن الفضّيّ
سبحان الخالق من دوّر ذاك النّهد.
وقطّر فيه الشّهد..
وغسّله بالشمس وبالعطش الصحراويّ
من ألقى في العينين بريقا..
يوقظ في الميّت أشواق الجسد الحيّ[3]

التقاء الفتاة مع النيل طقسٌ للإخصاب وتجدّد الحياة –كما تزعم الأسطورة– فغياب الفتاة في النيل يؤدّي إلى التفتّح، وإنبات سهول القمح، وزهر اللّوتس، والقطن؛ فالشاعر يعبّر عن فكرة ملحّة عليه، وهي أن الموت سبب لبلوغ الحياة، والتضحية واجبة لتحقيق رغبات الإنسان؛ ففي الطقس الأسطوريّ المصريّ تضحّي واحدة ليبقى المجموع، وبهذه التضحية يستمرّ الوجود وَفق منظور الأسطورة؛ لذا ذكر ثلاثة مقومات لذلك هي: سنابل القمح، زهر اللّوتس، القطن. لكن الشاعر سرعان ما يقول: "سبحان الخالق" حتى لا يتبادر إلى ذهن المتلقّي أنه يؤمن بالطقس الأسطوريّ الذي أورده ليخصّب نصّه، ويدعّم رؤيته الشّعريّة فقط.

وممّا يلفت النظر في شعر وليد سيف عمليّة الأسطرة التي ينتهجها في كثير من قصائده، وهي أسطرة لواقع مألوف، ولشخصيّات شعبيّة عاديّة؛ فيمنح البطل المقاوم أو الشهيد أبعادا أسطوريّة، ويحاول أن يقرّبه من أبطال الملاحم، وكأنّه بذلك يرتقي بالإنسان الفلسطينيّ؛ لأنّ "نهوض اليوميّ من خلال... الطقسيّ والأسطوريّ والشّعائريّ، هو محاولة لسحبه وتتويج الأسطوريّ ... عليه"[4]، وإفراغ يوميّته ليصبح ذا مدلولات جديدة ترتفع به إلى عوالم الغرابة.

وحين يؤسطر الشاعر العاديَّ والشعبيَّ فلا ريب أنه يستمدّ مضامين أسطوريّة معينة، أو أنه يوجد أبعادا أسطوريّة خاصّة هي وليدة إبداعه، نسجتها رؤيته للحياة والوجود الإنسانيّ.

---

(1) يقال إن المصريين القدماء كانوا يرمون فتاة جميلة في النيل محلاة بالزّهور، وقد أبطلها عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ثمّ ظهر أنها خرافة كاذبة، وأنهم إنما كانوا يرمون هيكلا من الطين على شكل فتاة. (انظر: أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، 405).

(2) اللّوتُس هو النيلوفر، ويطلق على عدد من الزنابق المائيّة، ارتبط بعضه بالحياة الدّينية والفنيّة والاجتماعيّة عند شعوب كثيرة. ومن أشهر هذه الزنابق اللّوتس المصريّ، والهنديّ الذي يقدّسه الهندوس، وكان الإغريق يعصرون من ثمر اللّوتس خمراً زعموا أنّه يوقع في نفس شاربه ارتياحاً حالماً، ونسياناً للهموم. (انظر: منير البعلبكي، موسوعة المورد، 6/145-146).

(3) وليد سَيْف، تغريبة بني فلسطين، 20-21.

(4) ناجح المعموري، الأطراس الأسطورية في نموذجين من الشعر الأردني الجديد، مجلة: أفكار، ع151، 2001م، ص 23.

ومن أمثلة الأسطرة اليومية: أسطرة الفدائيّ في قصيدة: "**محاولة.. للبحث عن هوية الفدائي.. الموزّعة في المدائن المختلفة والعيون الكثيرة**"[1]. والفدائي –أصلا– إنسان عاديّ، لكنه اتّخذ عند الشّاعر أبعادا جديدة، فغدا قوّة من قوى الحياة، يمتلك بعض القوى السحريّة الخارقة للعادة، مثل: المهماز الرّيحيّ، المحراث، الغمّازة فوق الخدّ، الحصان الصلب. يقول في مقطع منها:

... وكان أمير هذي الأرض.. لا تيّاه
وتاج الشّوك فوق جبينه العشبيّ..
والعرق النّدي على الشّفاه
تشدُّ يدٌ على حبل الحصان الصّلب
وتفتح كفّه الأخرى..
عن القمح الذي قد مال في حقله
تجذّر أمس في عينيه نوّار الحنان الخصب
وعششت النجوم الزّهر في فودَيْه..
في مهمازه الرّيحيّ[2]

فالفدائي رمز من رموز الخصب، جبينه عشبيّ، لكنّه معصوب بتاج شوك؛ فهو أمير المعاناة والألم، يد تمسك على زمام الحصان؛ أي تقاوم، وأخرى تفتح عن القمح والخصب والعطاء.

أما غمّازته، ومحراثه فأداتان سحريّتان من أدوات الإخصاب:

وفوق الخدّ غمّازة
يشير بها لقلب الطّمْي أن يخضرّ
إذا ما دغدغ النّهدين محراث رفيق الكفّ
ففاضت شهوة الإخصاب في الرّحم الترابيّة[3]

ولعلّ الشاعر يودّ أن يقول: إن الفدائيّ الذي أضحى شهيدا هو معادل موضوعيّ للإخصاب؛ لأنه استقر في باطن الأرض، فحرّك فيها معاني الحياة.

والخصب لا يكون بغير ماء؛ لذا كان حصانه السحريّ ينقر بحوافره الأرض فتنبجس منها العيون:

وكنّا إذْ يشحّ الغيم
نجيء إليه في بيته
نغنّي عند باب الدّار:
ألا اسقينا.. ألا اسقينا

---

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 153.
(2) نفسه، 154.
(3) نفسه، 158.

يضبّب مقلتيه الحزن
وراء زجاج شبّاكه
ويفتحه ليمطر فوقنا دمعاً
وفي إطلالة الفجرِ
يطلّ على تراب الحيّ بالمهرِ
وينقر بالحوافر أرضنا.. بئرا.. ونافورة![(1)]

ثم يعرض وليد سَيْف طقوسا خاصّة من أجل أن يعيد الفدائيّ بعد الفراق، وهي طقوس تتّخذ شعائريّة أسطورية خاصّة بوليد سَيْف:

تعالوا أيها الأطفال.. واغفوا فوق هذا البيض
لعلّ الدفء في دمكم يفرّخها
ليرجع يا أحبّائي.. يعود مع العصافيرِ
تعالوا أيها الأصحاب يدعوكم إليه الطّمي
تعالوا وانفخوا فيه..
وسوف يعود من دهليزه الطّيني..
طفلا.. رائع القسمات.. أسطورة
تعالوا نغرز الأقدام..
تنمو تينة خضراء.. جُمّيزة
على العينين والكفّين والشّفتين
تعلن أيا نساء الحيّ..
واملأن الجرار لنا
وهتنَ الحُبّ زوّادة
لعلّ يكون طين الأرض والحبّ الذي يَهْوى..
وإنسانا![(2)]

تمرّ الطّقوس الخاصة لإعادة الفدائيّ بمقومات هي: الرّقود على البيض، النفخ في طمي التراب، غرز الأقدام في الأرض، نموّ الأشجار على الجسد الميت، ماء الجرار، النساء. وهذه الطقوس التي يجريها، يلتقطها من بيئته الشعبية، ويمنحها أبعادا أسطورية لإعادة الفدائيّ الذي لن يعود، ومن هنا فالشاعر رسم "صورة ملحميّة للبطل ... وبطل وليد سيف... هو الصّورة الأسطورية التي تجسّد روح

(1) وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 160-161.
(2) نفسه، 174-175.

الشعب الفلسطيني في استمراره الحي، إنه فارس شعبي، يكتب هويّته الفلسطينية من خلال... التعبيرات الشعبية التي ترتبط ارتباطا لصيقا بالوجدان الفلسطيني"[1]:

وكنت أقول: يا ولداه

يحوطك في الذي تخطوه سرّ الله

وإسم المصطفى الهادي

وهذي الخرْزة الزرقا.. نعلّقها على فرسك[2].

وأسطر وليد سيف شخصيّة "عبد الله البرّي"، فبَثّ فيه قوى عجيبة من قوى الحياة، فهو يصارع موج البحر، رغم أنّه إنسان عاديّ بيئته هي البرّ، ونقلُهُ إلى بيئة البحر للعيش فيها يجسّد أسطورة، تقوم على التشبّث بصخرة الحياة، والمقاومة من أجل الخروج:

أنشب في الصّخر كفي لأحميَ روحيَ من فتنة الهاوية

إذن هذه الصخرة العارية

هي الآن روحي، هي الآن جسمي

وجسري إلى البرّ والنخل والناس والشرفة العالية

هي الفاصل المنتهى

هي الشاهد المشتهى

وحدّي من الموت والزّرقة العاتية[3]

ويتفاجأ المتلقّي في القصيدة نفسها حين يجد "عبد الله البرّي" أسطورة للطفل الفلسطينيّ ذي الحجارة المباركة، الذي يولد من رحم الحجارة المقدسية؛ فيكون رمزا لاستمرار الحياة، والخير والعطاء، وكذلك حجارته فهي حجارة أسطوريّة:

ها أنذا أولد ثانية من حجر ينبض في ذاكرة القدسِ

ها هي تولد من ضلعي المسنون القدس

يا هذا الطفل تقحّمْ

ما بين يديك وشاطئ حيفا إلاّ الحجر

ما بين يديك وبين حواصل طير الجنّة إلاّ الحجرُ

حجر يتوالد منه الطير وينسلُ منه الشجر[4]

وكما وجد الرجل الأسطورة في شعر وليد سيف، وجدت المرأة الأسطورة، وقد مثّلت "خضرة" أسطورة عالمية –كما تقدّم– رغم أنها في الوجدان الشعبيّ شخصيّة عاديّة، بيد أن وليد سيف منحها أبعادا أسطورية رمزيّة، وأسقط عليها ملامح عشتارية؛ فنقلها من أجوائها الشعبية العادية إلى أجواء أسطورية خارقة، لها تأثير عجيب، فمثلا صوتها أداة لها مفعولها في قوله:

---

[1] شوقي أبو زيد، تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث، ص 173، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية – الأردنّ، 1995م.
[2] وليد سَيْف، قصائد في زمن الفتح، 157.
[3] وليد سَيْف، قصيدة: البحث عن عبد الله البرّي، (ملحق رقم (1) من البحث).
[4] نفسه.

صوتك حين امتدّ

. . على الطرقات الشجريّة

دارت رائحة الموت اللاّذعة المرّة

وانفلتت في صدر العالم مهرة

وانحلّت في أعين بعض الأطفال

غابة أزهار* سحريّة..[1]

وكلّ حركة لخضرة لها مفعولها؛ فهي امرأة سحريّة، تبهر المتلقّي، وتفاجئه بتحوّلاتها الغريبة، "فخضرة كزيد الياسين يريدها الشاعر مخلوقة فتّانة أسطورية تظل على ألسنة الناس حديث المرحلة"[2].

* وردت في الديوان أزهارها، والصواب: أزهار؛ ليستقيم الإيقاع.

[1] وليد سيْف، وشم على ذراع خضرة، 48.

[2] عبد الرحمن ياغي: البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن، ص 179.

4- التّناصُّ الأَدبيّ:

رغم أن لكلّ شاعر شخصية، وأسلوبا خاصّا، إلا أنّ ذلك لا يمنع من تفاعله مع أساليب الشعراء الآخرين، بل إنّ هذا التفاعل أمر مطلوب لإنتاج شعر عميق ذي قيمة، وهذه العمليّة تمدّ العمل الأدبيّ بالحيويّة والنّضج؛ فشعر قائم بذاته، لا يتّصل قائله بغيره، شعر فجّ، يظلّ بدائيا، ويظلّ قائله منغلقا على نفسه، يجهل مناحي الشعراء، وطرقهم، وطبيعة الثقافات التي يستمدّون منها ما يعينهم على الإبداع.

من هنا، فالتناصّ الأدبيّ يقوم على "تداخل نصوص أدبيّة مختارة قديمة وحديثة شعرا أو نثرا، ... بحيث تكون منسجمة وموظّفة ودالّة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلّف، أو الحالة التي يجسّدها ويقدّمها..."(1).

ووليد سيف من الشعراء الذين تميّزوا بعوالمهم الخاصّة؛ فشعره نتاج نفس مشحونة برؤاها المختلفة، ومعاناتها المؤلمة، لكنّ ذلك لا يمنع من تأثّره بنَفَس شاعر آخر، وهذا لا يقلّل من قيمة شعره؛ فديدن الشعراء أن يتأثروا ببعضهم بعضا؛ لأن ذلك دليل على الاطّلاع والثقافة، والانفتاح المعرفيّ.

وسأتناول تأثّر وليد سيف بالشاعر الإسبانيّ (فديريكو غارسيا لوركا) بشيء من التفصيل؛ لوضوح تناصّه مع شعره، ويبدو أن وليد سيف اطلع على أشعار (لوركا) المترجمة منذ بداية حياته الشعرية، وأشعار (لوركا) كانت معينا للشعراء المعاصرين، وقد تأثر بها أكثر من شاعر فلسطيني؛ لأنهم رأوا في هذا الأديب رمزا من رموز المقاومة؛ فقد عُدّ "في الأوساط الأدبية الأوروبية والأمريكية رمزا ثوريّا للشاعر المعاصر من خلال ارتباطه الوثيق بهموم وطنه والعالم من جهة، ومن خلال نزوعه العنيف إلى الحرّيّة والانعتاق والتجديد من جهة أخرى"(2).

وحين يتأثر الشاعر بشاعر آخر فإنّ شيئا ما يربط الشاعرين معا، قد يكون الظروف العامة، أو التجارب الشعرية، أو الرّؤى والأحلام، أو أيّ شيء آخر، وقد يكون الأمر محض الإعجاب والتقدير. أما وليد سيف فمن الشعراء الذين يسبرون غَوْر الآخر، ويفهمون الشخصيات الإنسانيّة فهما دقيقا، ويتوقّفون عند ما يثير ويحفّز، ويسبّب الدهشة؛ لأن الارتقاء بالفنّ يحتاج وسائل متجدّدة، من هنا لم يكن تواصله الشعريّ مع (لوركا) مجرّد تقنية فنية سطحيّة، بل إنّ هناك أبعادا إنسانيّة مشتركة بين الشاعرين تتجاوز الفنّ لتمسّ الأصل الإنسانيّ، وظروف الحياة المتشابهة، وأصل النّشأة والملامح الشخصية، ومن خلال اطلاعي المتواضع على سطور من حياة (لوركا) وجدت مجموعة من الظروف المتشابهة للشاعرين، أثّرت في مسيرتهما الإبداعيّة، منها: أصل (لوركا) من قرية هي (فونته باكيروس) وهي قرية ريفية إسبانية قرب غرناطة، ذات طبيعة جميلة أثّرت في شعره(3)، وأصل وليد سيف من قرية "باقة" وهي قرية ريفية فلسطينية ذات طبيعة جميلة، أثّرت في شعره. وقد أعجب (لوركا) منذ بداية حياته بحياة الغجر، فقدّمها شعرا، وعبّر عن طبيعة مجتمعهم، وأعجب بقوّتهم، وارتباطهم العميق بالأرض، وكان يميل إلى الحياة البدائيّة، والملامح الطبيعيّة(4)، أما وليد سيف فقد ارتبط منذ نعومة أظفاره بالرّيف الفلسطينيّ، وأعجب بأهل القرى، والفلاحين المتجذّرين بالأرض؛ فعبّر عن المجتمع الفلسطينيّ،

---

(1) أحمد الزّعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، 50.

(2) مانويل دوران، لوركا – مجموعة مقالات نقدية، ترجمة: عناد غزوان إسماعيل، وجعفر صادق الخليلي، 8.

(3) انظر: أرمان غيبير، لويس بارو، فديريكو غارسيا لوركا – الشّاعر والإنسان، 11.

(4) انظر: س. م. بوراء، وكريكوريو، لوركا قيثارة غرناطة، ترجمة: كاظم جواد، وسلافة حجّاوي، 27-28.

وبساطته، وكان كذلك ميّالا إلى الحياة الطبيعية البعيدة عن مادّيّات العصر؛ فهو يكثر من الملامح البرّيّة، ويبدو مُعجبا بالطبيعة الغابيّة الوحشية -كما برأها الله تعالى-.

وخروج (لوركا) من وطنه إلى (أمريكا) كان له أثر في شعره؛ إذ استوحى من عالمه الجديد معاني الماديّة والآلية[1]، وشبيه به وليد سيف حين خرج من وطنه مغتربا فضاق ذرعا بمعالم الحياة الآلية في الغربة، وظلّ يحنّ إلى نبع البساطة والحياة الطبيعية في وطنه؛ فعوالم الشاعرين كانت تنبع من مجتمعيهما؛ فعالم (لوركا) يتركّز في بيئته الأندلسية، وعالم وليد سيف يتركّز في بيئته الفلسطينيّة.

وبالنّظر إلى شخصيّة (لوركا) الإبداعيّة، يجد الدارس أنّ له اتصالا بالمسرح، والدّراما، يميل فيهما إلى ملامح تراثية شعبية[2]، وكذلك وليد سيف يميل إلى المسرح، والدّراما، ويميل فيهما إلى ملامح تراثية شعبية، حتى إنه أصبح كاتبا ومخرجا للدّراما التلفزيونية، وهذا الملمح المشترك يتّصل بطبيعة الموهبة، والميل الفطريّ لدى الشاعرين.

وتبدو شخصيّة (لوركا) بدائية بسيطة، تقترن بالدّم والموت، وهي دائما في صراع مع القوانين المجسّمة بالحرس الوطنيّ، الحرس اللّيليّ، والحرس الوطنيّ عنده رمز الظلم والاضطهاد، والقحط، والسيطرة الغاشمة، ويحوّل (لوركا) الإنسانَ العاديّ إلى أسطوريّ فأغاني الغجر القصصيّة تتحوّل إلى أساطير عن الصراع بين الحياة البسيطة، وبين القسوة وقوى الشرّ الهمجيّة[3]. وهذه الشخصيات هي هي شخصيات وليد سيف: بدائية، بسيطة، تقترن بالدم والموت والشهادة، تصارع دائما من أجل بلوغ الحياة الكريمة. والحرس الوطنيّ والليليّ قوى تنغّص الحياة، وتثير الظلم، وهي رمز الموت والقلق والعذاب.

وفي ديوان أغاني الغجر يظهر (لوركا) العناصر الغنائيّة الفلكلوريّة، والتقاليد والأسطورة، وهذه تمتزج في مواقف درامية؛ لتتحوّل إلى أسلوب جريء جديد[4].

وهذه التحوّلات واضحة في شعر وليد سيف؛ فالقصيدة الغنائية اتخذت منحى دراميّا، واختلطت فيها الأسطورة، وبعض العناصر الفلكلورية، والتقاليد، وبذلك نتجت قصيدة جديدة.

هذه بعض الملامح العامّة جمعت بين شاعرين من أصلين مختلفين، لكنهما التقيا في نظرتهما الإنسانية، ورؤاهما وتجاربهما؛ ممّا أوجد شخصيّتين متشابهتين، اتفقتا في كثير من الخصائص رغم وجود بون شاسع بينهما على المستوى الجغرافيّ والبشري، إلا أن الفنّ يظلّ رابطا خفيا يربط أناسا كثيرين معا، رغم اختلاف النشأة والبيئة؛ لأنه تعبير عن عواطف البشر التي تتجاوز الماديّ، وتتصل بالرّوحيّ.

والدارس لشعر الشاعرين يلتفت إلى وجود مظاهر موضوعية وفنية مشتركة، منها: الإكثار من ذكر نباتات البيئة التي يعيشان فيها، فـ(لوركا) يذكر: التّين، والنعناع، والرّيحان، والزيتون، والكرز، والتوت، والزنبق، والبرتقال، والياسمين، واللّيمون، وغيرها.

---

(1) انظر: س. م. بورا، وكريكوريو، لوركا قيثارة غرناطة، ترجمة: كاظم جواد، وسلافة حجّاوي، 7-8.

(2) انظر، نفسه، 10.

(3) انظر، نفسه، 31-32.

(4) انظر: مانويل دوران، لوركا – مجموعة مقالات نقدية، ترجمة: عناد غزوان إسماعيل، وجعفر صادق الخليلي، 15.

وكذلك وليد سيف يهتمّ بنباتات بلاده، حتى إن نباتات (لوركا) تتكرّر في معجمه الشعريّ، وكأن هناك رباطا وثيقا بين بيئة (لوركا) وبيئة وليد سيف، ومن النباتات التي أكثر من ذكرها: التوت، الزّنبق، الياسمين، النخيل، النعناع، الزّيتون، الرّمّان، وغيرها.

ويعدّ (لوركا) شاعر الألوان، وهو شاعر اللّون الأخضر بالدرجة الأولى[(1)]، ويسعى وراء اللّون الأخضر العجيب بكلّ ما يحمله من مضامين الخصب والتجدّد في الطبيعة وفي العلاقات الإنسانية[(2)]. ووليد سيف شاعر لونيّ فريد، اتخذ اللون الأخضر رمزا لشاعرية فلسطينية خضراء.

ويبدو (لوركا) شاعر أمكنة كذلك، يذكرها، ويحنّ إليها، ووليد سيف يتّصل بالمكان اتصالا وثيقا، لا سيّما أمكنة الوطن؛ فهو دائم التعلّق بها والحنين إليها. أمّا (الزمان) فالشاعران يستخدمانه بفلسفة خاصّة، ويلقيان عليه ظلالا نفسيّة معينة.

ومن الألفاظ الشعريّة التي يكثر الشاعران منها: الغجر، الخيول، الحرس الوطنيّ، الحرس اللّيلي، القمر، المرأة، الموت، القيثارة، أشجار الزيتون، وغيرها، ولهذه الألفاظ حضورها، ومدلولها في شعرهما. ويظلّ الموت يحمل المدلول الأعمق في وجدانهما؛ فهما "يريان في مشروعهما الحياتيّ والشعريّ اقتراحا للموت من أجل الحقّ والعدالة والحرية ... ولا شكّ في أن تجربة (لوركا) ... قد عكست مفرداتها الشعرية على معجم وليد سيف وعالمه الشعري المحتشد مثل لوركا بالأخضر، والحرس الأسود"[(3)].

وسأتناول تناصّ وليد سيف الجليّ مع (لوركا) في قصيدة (أعراس) أولاً، وهذه القصيدة مستوحاة من شعر (لوركا)، وقد نبّه وليد سيف في عنوانها على هذا التناصّ بقوله: "**أعراس (الوجه الفلسطيني لأسطورة الطفل الفارس فيديركو غارسيا لوركا)**"[(4)]، مع العلم أن هناك "علاقة حميمة تربط قصائد ديوان "وشم على ذراع خضرة" بشاعر إسبانيا الكبير"[(5)]. وتواصل وليد سيف في "أعراس" كان مباشرا بقصيدة لوركا "أغنية السَّائرين نياماً"[(6)]. وفي أغنية (لوركا) هذه ثمّة عاشقان: الفارس، والفتاة الغجريّة ذات البشرة الخضراء، والشعر الأخضر، وهي على انتظار دائم، وتتطلّع برغبة إلى لقاء الفارس لقيا العشّاق، وهذه المخلوقة الغريبة لا تلتقي مع عشيقها أبداً؛ لأنه عندما يصل إلى البيت أخيرا يُمزَّق صدره بجرح بليغ يؤدّي به إلى الموت، أمّا الفتاة الغجريّة التي يقتلها طول الانتظار فتطوف فوق الماء محمولة على انعكاسات ضوء القمر، وبذلك فهما لم يلتقيا في الحبّ ولكنهما التقيا في الموت[(7)].

ولا يبعد وليد سيف كثيرا في قصيدته "أعراس" عن مضمون أغنية (لوركا)، فلدى الأول عاشقان هما: خضرة وزيد الياسين، وحول هاتين الشخصيّتين تدور القصيدة في صراع دراميّ عميق، والعاشقان يعيشان قصّة حبّ فريدة، يطويها الفقد والحرمان والقهر والعذاب، وربما أراد الشّاعر "أن

---

(1) انظر: س. م. بورا، وكريكوريو، لوركا قيثارة غرناطة، ترجمة: كاظم جواد، وسلافة حجّاوي، 55.

(2) انظر: فائز صباغ، نافذة على الشعر العالمي – فيدريكو غارثيا لوركا، مجلّة الأفق الجديد، ع 8، 1964–1965م، ص 28.

(3) نزيه أبو نضال، وليد سَيْف في "وشم على ذراع خضرة" – صوت وحده ينبض بإيقاع الشعر، مجلة: أفكار، ع 139، 2000م، ص 26.

(4) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 25.

(5) نزيه أبو نضال، وليد سَيْف في "وشم على ذراع خضرة" – صوت وحده ينبض بإيقاع الشعر، مجلة: أفكار، ع 139، 2000م، ص 26.

(6) ترجمت القصيدة بأكثر من صيغة، منها –فيما اطّلعت عليه–: "أغنية السّائر في نومه"، (انظر: لوركا، قصيدة الغناء العميق وأغانٍ غجرية، ترجمة: سعد صائب، 113، ولوركا، الأغاني وما بعدها، ترجمة سعدي يوسف، 61)، ومنها: "حكاية السّاري في النوم". (انظر: مختارات من شعر لوركا، ترجمة: عدنان بغجاتي، 85)، ومنها: "أغنية السّائرين نياماً"، (انظر: مانويل دوران، لوركا – مجموعة مقالات، 64). ومنها: "أغنية الهائمة في اللّيل"، (انظر: س. م. بورا، لوركا قيثارة غرناطة، ترجمة: كاظم جواد، وسلافة حجاوي، 139)، ومنها: "حكاية تسري في الكرى". (انظر: أحمد عبد العزيز، أثر فيديريكو جارثيا لوركا في الأدب العربي المعاصر، مجلة: فصول، مجلد3، ع4، 1983م، ص 275).

(7) انظر: مانويل دوران، لوركا – مجموعة مقالات نقدية، ترجمة: عناد غزوان إسماعيل، وجعفر صادق الخليلي، 160.

يطرح لنا مأساة الشعب الفلسطيني من خلال دراميّة "أعراس"، تماما كما طرح (لوركا) مأساة الشعب الغجريّ الدّامية من خلال الديوان الغجري"[1]، ويعيد إنتاج الواقع، و(لوركا) معا، في "أعراس الدمّ"؛ ليرتقي بنموذجه المحلّيّ إلى المرتبة الإنسانيّة الموازية لـ(لوركا) وعرس دمه[2]. وبذلك فرؤية وليد سيف في هذه القصيدة تتجاوز قصّة الحبّ بين الرجل والمرأة؛ لتعبّر عن قضية الإنسان الفلسطينيّ المتمثّل في زيد الياسين، والأرض الفلسطينيّة المتجسّدة في المرأة خضرة [3].

وفي مشاهد التناصّ ها هي "خضرة" تبدو بخضرتها الغريبة على شرفة بيتها تحلم، وفارسها كذلك هناك بعيدا يحلم بالخضرة المغرية:

وهي على الشّرفة تحلم،
خضراء الشّعر وخضراء الشفتين
توقد في صمت القرية أسطورة
تنحلّ رذاذا أخضرَ
. . في قلب النّاطور النائم
وتخطّ على كلّ الحيطان..
موّال فتوّة،
عن موسم عامٍ قادم
خضراء الوجه وخضراء الشّال
وكذلك قاع البئر ومصطبة البيت
وهو على طرف القرية يحلم
بالوشم الأخضر.. والعينين الخضراوين![4]

وتظهر فتاة (لوركا) الغجريّة بخضرتها العجيبة، تتكئ على شرفة بيتها تحلم بعودة الفارس الذي ضلّ في بُعده، وها هو يعاني صنوف العذاب، وصار يتمنّى الموت:

على شرفتها تتّكئ
جسدا أخضر، وشعرا أخضر،
تحلم بالبحر المرّ.
– أيها الصّديق أودّ لو تبادلني،
دارك بحصاني،
ومرآتك بسرجي،
وشملتك بسكّيني

---

[1] أحمد المصلح، مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، 57.
[2] انظر: محمّد الجزائريّ، تخصيب النّصّ، 229.
[3] انظر، نفسه، 56.
[4] وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 26–27.

أيها الصّديق جئت ودمي ينزف
من دروب كابرا.
- أيها الصّديق أريد أن أموت
بكرامة على فراش،
من فولاذٍ، لو يكون،
عليه شراشف هولنديّة من كتّان.
ألا ترى جرحي الممتدّ
من الصّدر حتّى الرّقبة؟
. . .   .
غير أني لم أعد أنا
وداري لم تعدْ داري[1]

ويطول انتظار خضرة لفارسها، وفارسها هناك ينتظر العودة؛ يعيش لحظات متأزمّة، لحظات من الموت والحبّ والشوق، بينما يبدو الحرس حريصا على مراقبة المكان حتّى لا يدع فرصة للقاء الفارس بالحبيبة:

أنتظر هنا..
في جنبيّ عتابا الموت الطّينيّة
فرسي أكلتها الرّيح الشرقيّة
وأنا ما زلت الفارس
من يقدر أن يمحوَ هذا الوشم؟!
يهدم بعض تواريخي الشخصيّة!!
أنتظر هنا..
في عينيّ ضفائرك اللّوزيّة
تتوهّج صيفاً محموما..
وشتاءً قارس
تلتفّ على كتفيّ.. تقيّدني بالشّمس
قولي يا "خضرة"
. . . .
هل حقّا أن الحرس الليليّ
يعبر كلّ مساء
الشارع، و"العلّيّة" والأشياء

---
[1] مختارات من شعر لوركا، ترجمة: عدنان بغجاتي، 86-87.

قد يرسلُ..

. . أو لا يرسل نظرة!!

. .   . .

وأنا أنتظر هنا

فرسي أكلتها الريح

لكني ما زلت الفارس[1]

ويتناصّ وليد سيف في هذا المقطع مع (لوركا) في قوله:

- أيها الصّديق! أين هي؟ قل لي،

أين هي فتاتك المحزونة؟

ما أطول ما انتظرتك،

ما أطول ما ستنتظر،

وجها باردا وشعرا أسود.

على هذه الشّرفة الخضراء

على وجه ماء الحوض

ترنّحت الغجريّة.

جسدا أخضر، وشعرا أخضر،

وعينين من فضّةٍ باردة.

ثلوج قمريّة

طفت بها على الماء

أصبح اللّيل ودودا

كساحة صغيرة.

الحرس الأهليّ المخمورون

يخبطون الباب[2]

يشترك الشاعران في المدلولات العامّة؛ فهما يصوّران فارسا متحرّقا، ويعكسان المعاناة النفسيّة التي يعيشها في البعد؛ فهو ينتظر على الدوام، وفارس (لوركا) تخطر بباله الفتاة الغجريّة الخضراء، وفارس وليد سيف تخطر بباله الفتاة الفلسطينية الخضراء، ثم يورد الشاعران ذكر الحرس؛ ليشيرا إلى أنّهم يتربّصون بالفارسين، ويحولون بينهما وبين معشوقتيهما؛ فالشاعران يعيشان تجربة واحدة –رغم اختلاف الأمكنة والأزمنة– ويقدّمان نصّين متشابهين من أكثر من زاوية.

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 37-39.

(2) مختارات من شعر لوركا، ترجمة: عدنان بغجاتي، 89-90.

ويتواصل وليد سيف مع عنوان قصيدة (لوركا) "أغنية السّائر في نومه"؛ فـ (لوركا) لم يتحدّث عن السّائر في نومه خلال قصيدته، بل كان ذلك عنوانا فقط، وذلك بحسب ترجمة القصيدة، لكن وليد سيف رسم صورة للرّجل الماشي النائم خلال قصيدته (أعراس)؛ إذ أورد حلم زيد الياسين بلقاء خضرة، وفي هذا الحلم يرتطم اللاشعور بالحرس وقمصانه وخوذه:

كان الفارس..
يتوقّد فرحا ويمدّ يديه
مندفعا .. يتلقّى كلمات الصّيف الأول
– يا خضرة .. يا ..
واصطدمت كفّ الفارس
بالقمصان الخشنة!!
– يا الله ... الحرس المدنيّ!!
وانفتحت عين الرّجل النائم
(الرّجل الماشي النّائم)
وتهاوى الحلم على حيطان الخوذ السّوداء
غادرت الأسماءُ أماكنها..
ومشى الأموات مع الأحياء![1]

وفي قصيدة "**وشم على ذراع خضرة**"[2]، يتناصّ وليد سيف مع (لوركا) في نقل صورة الفارس النّازف، يلفظ أنفاسه الأخيرة، ولا يكاد يصل إلى الحبيبة، ويرسم صورة الدّم نفسها، وكذلك يقدّم الموت بطريقة (لوركا) ذاتها، والسّياق يعجّ بالألم وألفاظ المعاناة والضياع؛ فالفارس ما عاد يأنس بالحياة الجميلة، وما عاد يملك بيته، وأمنيّته الوحيدة أن يرى المعشوقة (خضرة – الأرض) قبل أن يفارق الحياة:

– يا ولدي
دعني أمسكْ بذراعك لحظة
هل تبصر هذا الجرح النّازف في ظهري
أو هذا الجرح النّازف
.. في صدري
ما بينهما..
يمتدّ طريق من بغداد إلى عمّان إلى باقة
يعبر كلّ المدن الحالمة..
وكلّ الحارات المشتاقة

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 50-51.
(2) نفسه، 54.

يعبر تاريخا يجرح مثل الموسى..

مثل عيون رجال البوليس

... ...

يا ولدي

كم أحلم بالموت بشكلٍ عاديّ

يا ولدي.. دعني أتوكأ

فالجرح طريّ

– يمطرني صدرك يا عمّاه

بعصافير الدّمّ اللاّذع كالمأساة

والزّنّار المخضوب بلون الفجر

يشنقني كلّ دقيقة

وأنا ما عدت كما كنتُ..

وبيتي لا أملكه..

إن كنتَ قطعتَ طريقا

. . لا أطول،

من عمّان إلى باقة فأنا أيضا أقطع كلّ نهار

دربا لا أطول..

ما بين المخفر والدّار!!

– يا ولدي

ما دام الأمر كذلك

دعني أصعد هذي اللّيلة

فوق السّقف

كي أبصرها قبل الموت..[1]

بهذا النّفس الدّراميّ المثير يقدّم وليد سيف صورة فارسه الجريح، وهذا هو نَفَسُ (لوركا) حين قدّم فارسه النّازف الذي يبحث عن نفسه لحظة الموت، فيجد أنه ما عاد هو، وبيته ما عاد بيته، في الوقت نفسه يودّ لو يموت ميتة كريمة حين رأى جرحا ممتدّا عبر جسده، ينساب منه الدّم، في هذه اللّحظة يبحث عن وسيلة أخيرة ليرى حبيبته قبل الموت؛ فيحاول الصعود على الأسيجة الخضر علّه يراها، وهذه هي الطريقة نفسها التي حاول فارس وليد سيف أن يودّع حبيبته بها، يقول (لوركا):

---

[1] وليد سيْف، وشم على ذراع خضرة، 65–68.

وها أنذا أجيء أيّها العرّاب، ولمّا أفتأ أنزف دما
منذ وطئت قدماي أبواب كابرا
– لو غلبته يا غلامي
فسيقبل به هذا السّوق ويرضى عنه
بيد أني لستُ أنا
وبيتي لم يعد قطّ بيتي
– إني لأبتغي أيها العرّاب أن أموت
على فراشي وقورا
منتضيا خنجري، رافلا بفاخر ثيابي
إن أتيحت لي.
أما ترى إلى الجرح الذي فيّ
وقد امتدّ من بطني إلى عنقي؟
– ألا إنّ درعك الأبيض
لينوء بثلاثمائة وردة سمراء
وإنّ دمك لينساب مثيرا رائحته
حول خصرك.
بيد أنّي لست السّاعة أنا
وبيتي لم يَعُدْ قطّ بيتي.
ذرني أصعد حتّى أبلغ
في الأقلّ الأسيجة الشّاهقة،
ذرني أُصعّد، ذرني،
كيما أبلغ الأسيجة الخضرَ
فامتدّ من القمر
الذي تجيش فيه غوارب الماء[1].

ويرسل (لوركا) سؤالا على لسان الفارس يسأل عن الفتاة الغجرية، التي كانت تمــيس بجمالهـــا فوق صفحة الجدول بجسمها الأخضر، وشعرها الأخضر، وعينيها الصّافيتين:

ألا أنبئني أيها العرّاب! أين هي،
أين ابنتك التي تثير الشجن؟
فلكم من مرّة ترقّبتكَ
ولكم من مرّة اضطرّتْ إلى ترقّبكَ
معتلية هذا السياج الأخضر
بمحيّاها الغضّ، وغدائرها السّود!

---

[1] فيديريكو غارسيا لوركا، قصيدة الغناء العميق وأغان غجرية، ترجمة: سعد صائب، 115–116.

لقد مضت الغجريّة تميس
فوق صفحة الجدول ، وتتأوّد
بجسمها الأخضر، وشعرها الأخضر،
وعينيها اللّجينيّتين الباردتين
فتصونها فوق صفحة الماء
فِلْذة من ثلج القمر
ويتودّد اللّيل إليها
كما تتودّد ساحة صغيرة[1].

ويرسل وليد سيف السؤال نفسه على لسان فارسه الباحث عن "خضرة"، التي كانت على ظهر البيدر، بقسماتها الحلوة، وعينيها الصّافيتين:

– أين ترى زوجتَك الحلوة..
يا زيد الياسين
ذات العينين الصَّافيتين
حيث تقوم سهول الحنطة..
والشمس.. ومزرعة للأطفال!
وامتدّت أنظار الرّجلينِ
.. إلى ظهر البيدر
كان القمر الرّيفي
يمطر وجه الدّنيا..
برذاذ الضوء الطّفليّ
وعلى ظهر البيدر
كانت تلك المرأة
ذات القسمات الواضحة العذريّة
ترقد بين تلال القشّ
وعلى عينيها تركض قبّرة..
وعلى ساعدها وشم
(خيّال وعيون وفرس)[2]

ويختم وليد سيف قصيدته بالحديث عن اقتراب رجال البوليس، بينما كانت كلّ الأشياء تشتعل بالحياة رغم أنّ الجرح ينزف، ورجال البوليس يحولون بين لقاء زيد الياسين المجروح جرحين: جرحا نفسيّا وجرحا حقيقيا بخضرة التي تنتظره بلهفة:

---

(1) فيديريكو غارسيا لوركا، قصيدة الغناء العميق وأغان غجرية، ترجمة: سعد صائب، 117.
(2) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 71–72.

ومن الصدر المتفتّح

.. كالرّؤيا والوهم

يسقط ظلّ الخنجر

وشريط الدّم،

المفعم باللّون ورائحة النّرجس..

والنعناع

حين اقتربت أصوات رجال البوليس

وكلاب الشّمّ

وبدت كلّ الأشياء

تشتعل من الخضرة والماء

الجرح النّازف..

والأفراس الرّاعية على التّلّة..

والسّحب الدّكناء!!!(1).

وهذه الخاتمة مستوحاة من خاتمة (لوركا) لقصيدته عن الفارس الجريح:

لقد قرع الباب

حرّاس مدنيّون ثملون

خضراء، أهواك، خضراء

ريحا خضراء، وأفنانا خضراء

وزورقا يمخر عباب اليَمّ

وجواداً يركض في الجبل(2).

واشترك الشاعران بإنهاء قصيدتيهما بذكر الخيل؛ فوليد سيف أشار إلى الأفراس الرّاعية على التّلّة، و(لوركا) أشار إلى جواد يركض في الجبل، وكلا الخاتمتين تحملان مدلول استمرار الحياة رغم الجراح والموت، فأفراس وليد سيف فقدت فارسها زيد الياسين، لكنها مستمرّة في حياتها، وجواد (لوركا) يركض في الجبل بدون فارسه، لكنّه مستمرّ في الحركة، ومع الجواد والأفراس تبرز صورة الرياح الخضراء، والأفنان الخضراء، والزّوارق الماخرة عباب البحر، واشتعال الخضرة والماء، والسّحب الدّكناء، وكلّها معطيات لديمومة الحياة واستمرارها، وهذه الحياة وليدة الموت؛ فالفارسان ضحَّيَا من أجل تحقيق هدف نبيل للإنسانية.

وهكذا انصهرت رؤى شاعرين مختلفين في بوتقة واحدة؛ لأن ظروفا كثيرة جمعت بينهما، ويكفي أن يكون البعد الإنسانيّ أقوى رابط يوحّد عواطف البشر، ويقرّب أفكارهم، ويجمع وجهات نظرهم.

---

(1) وليد سَيْف، وشم على ذراع خضرة، 72-73.

(2) فيديريكو غارسيا لوركا، قصيدة الغناء العميق وأغانٍ غجرية، ترجمة: سعد صائب، 117- 118.

وبتجاوز التناصّ الشعريّ مع (لوركا)، فإن وليد سيف يفتح نصّه لشخصيات أدبية عربيّة في بعض المواضع، والشاعر -أصلا- لا يتناصّ مع أيّ شخصيّة أدبيّة إلاّ إذا "كانت تمثّل في دورها التاريخيّ حركة أدبية مستقلّة، وجاء أدبها يعكس صورة العصر، ويشي بطبيعة الظروف التي عانتها هذه الشخصيات، بين كونها رموزا لتحدّي السلطة والتمرّد على القوانين التي تحرم المرء حرّيته وكرامته، أو لسانا ناطقا باسم السّلطان توطّد دعائم حكمه"[1]، وتوظيف شخصية أدبية لها وزنها في النصّ الأدبيّ "يتجاوز صورة أنه انعكاس، إلى الوصول إلى صورة الرّؤية فيه، والتعامل مع أبعاده باعتباره نسيجا إبداعيا فنّيا، وليس مجرد وصف خارجيّ، وخطاب تعليميّ أو ترفيهيّ، إنّ هذا الفهم يغني النّصّ بإضاءات نقدية، ... ولا يتخلّى عن محاولة الإفادة من تتبّع منابع ثقافة المبدع التراثية والاجتماعية..."[2].

وتواصَلَ وليد سيف مع شخصيّات أدبية، منها: أبو العلاء المعرّي، وأبو نواس، والمتنبي، وأبو حيّان التّوحيديّ. فأبو العلاء المعرّي يطالع الباحثين في الشعر المعاصر بكثرة، لخصوبة حياته، وأبعادها النفسيّة والاجتماعية، ولطبيعة شخصيته، ومعاناته الطويلة، وعَماه الذي فتّح آفاقا رحبة من التحليل، والرّؤى.

وإذا كان الشعراء قد تواصلوا بشخصية المعرّي لتجلية رؤى خاصّة، فإنّ وليد سيف يزيد من خصوصية توظيف هذه الشخصية، ويمنحها أبعادا جديدة، وهويّة معاصرة؛ فالمعرّي ليس ذلك الشاعر الأعمى السجين:

تعالي وادخلي في قلب مملكتي
إلى حيث الزّمانُ بلا زمانٍ، والمكان بلا مكانِ
فهنا المعرّي يقرأ الدّنيا، ويكتشف المعاني في المعاني
وهنا المعرّي يقرأ التاريخ والآمادَ في خطف الثّواني
ويرى الملاحم والمعارك والمعارج والمدارج في جذوع السّنديانِ
وهنا المعرّي يبصرُ الأضداد في الأضدادِ..
والدنيا تدور كما تشاء لها الأماني.
وهنا المعرّي في سرير الشُّهد يكتشف الزّوابع والتّوابعَ في الجَسدْ
وهنا المعرّي قد أضاعت مقلتاهُ إلى الأبْد
وهنا المعرّي لازما ما يلزمُ
نهدا كحُقٍّ* العاج مبهورا يعلّمه الّذي لا يَعْلَمُ[3]

يقيم الشاعر مفارقات كثيرة، ويغيّر رؤية المتلقي ووجهة نظره التي ألفها، ويسير به على أُفقٍ نصّيّ جديد، يقيم عبره شبكة علاقاتٍ معقّدة؛ ليشي بمضمون جديد، واختلاف رؤية الشاعر لأبي العلاء

---

[1] حسن عطية جلنبو، ملامح التراث في شعر معين بسيسو، ص 73، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة – الأردنّ، 1998م.
[2] خالد الكركيّ، الرّموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، 14.
* الحُقّ: ما نحت من خشب أو عاج وغير ذلك، والشاعر متأثّر بقول عمرو بن كلثوم:
وثدياً مثل حُقّ العاج رَخصاً حصانا من أكفّ اللامسينا. (انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة: حَقَقَ، 56/10).
[3] وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

نابعة من اختلاف الزّمان والمكان؛ فالزّمان عنده بلا زمان، والمكان بلا مكان، وفي هذا التّعويم الفلسفيّ يظهر المعرّيّ بفكره المتّقد، ونظره الثّاقب: يقرأ الدّنيا بفلسفته، ويتصفّح التاريخ في خطف الثواني، ويرى الملاحم والمعارك، ويبصر المتناقضات المتداخلة، وفي تلك المملكة العجيبة ظهر المعرّيّ الجديد بمقلتين مضيئتين للأبد، وهكذا فالشاعر يقلب كلّ الحقائق التي أَلفها المتلقّي، ويبني نموذجا إنسانيّا جديدا للمعرّيّ كلّ الجدّة، يخالف توقّعات القارئ، وهذا ما قصده الشّاعر؛ لأنّ صورة المعرّيّ الجديدة كفيلة بإيقاظ وعي المتلقي؛ ليتوقف على أبعادها المعاصرة. وفي استخدام الشاعر لهذا النموذج الأدبيّ على هذه الشاكلة تعبير عن موقف فكريّ، عدا عن البعد الفني، وإظهار حقائق الأشياء الدّاخلية؛ فالسّطح لا يعني شيئا.

وفي القصيدة نفسها، وعقب الفقرة الشعريّة التي تَجسَّد فيها أبو العلاء المعرّيّ، تظهر شخصيّة أبو الحسن النّواسيّ "أبو نواس"، وبالطريقة نفسها يقدّم أبا نواس على شاكلة جديدة، يصدم بها وعي المتلقي؛ فاتّخذ أبو نواس في القصيدة قناعَ عرّافة، تستشرف المستقبل، وغدت كؤوسه كتابا يقرأ فيه الآتي:

وهُنا أبو الحسن النّواسي
متوحّدا في الكون، يصنع كونَه في قعر كاسي
ويرى التباسا في الحقيقة، والحقيقة في التباسِ
ويرى برغو كؤوسه ما لا تجيء به الأماسي
وطنا بلا عسسٍ، وخبزا ساخنا، ويدا تواسي(1)

شَطَر الشاعر هذه الشخصيّة عن عالمها الواقعيّ، ومنحها أبعادا جديدة إيجابية، وكما قامت شخصيّة أبي العلاء المعرّيّ على المفارقات، فكذلك شخصية أبي نواس؛ فهذه رؤاه تبدو مزيجا من الأضداد، واعتمد الشاعر على أبي نواس لتقديم الحقائق رغم أنّ هذه الشخصيّة تعرف بتهرّبها الدائم، ومحاولتها الفرار من حقائق الحياة حين تكون مؤلمة كريهة، وإصرارها على التّعامي عنها وتناسيها(2)، لكنّ وليد سيف يظهر عكس ذلك:

ويرى بعيرا طائرا، طفلا يطارد نجمةً..
قمرا يقوم من الحصَى..
وغزالة تحنو عليها ذئبةٌ..
ويرى انبثاق البحر والحيتان في الأرض اليباسِ
ويرى على رأسِ الشّهيدِ يمامةً، ويرى الطّغاة بغير راسِ(3)

إنها صورة جديدة للأشياء في منظور أبي نواس، وما يثير الدهشة أن الأشياء بدت على غير عادتها: البعير يطير، الطفل يطارد نجمة، القمر يقوم من الحصى، البحر ينبثق في اليابسة،... ورغم هذه الصورة الحلميّة، إلا أنّ الشاعر يشحنها بأبعاد واقعية من منظوره الخاصّ، تتجلّى في قوله:

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
(2) انظر: محمد النّويهي، نفسية أبي نواس، 152.
(3) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

ويرى بلادا تستعيد سماءها وطيورها
ويرى شعوبا تدفن الموتى أخيرا
ويرى أسيرا يستعير من القطاة جناحه حتى يطيرا
ويرى أصابع عاشق تمتدّ مصباحا منيرا[1].

بدأت الرّؤى النّواسيّة بالتّحليق، وبثّ الغرابة في وعي المتلقّي: البعير الطائر، القمر من الحصى، الغزالة تحنو عليها الذئبة، البحر في اليابسة...، فهذه أمور تستغلق على وعي القارئ، لكنّ هذا التحليق سرعان ما يعيدنا للواقع؛ لنعيش حقائق تريح المتلقي، وتملأ قلبه أملا وثقة بالمستقبل، فها هي البلاد تستعيد سماءها، وطيورها، والشعوب تدفن الموتى، والأسير يخرج من سجنه، وأصابع العاشق تمتدّ مضيئة الطريق.

ووَفق هذه التحوّلات يقدّم الشاعر فكرته العميقة؛ فأبو نواس الذي تبدو له الأشياء على غير حقيقتها، سرعان ما يعيها، أو أنّ أبا نواس الذي يعيش أحلاما خياليّة سرعان ما تصبح واقعا، وبالنظر إلى زمن القصيدة تتبدّى للمتلقّي فكرة جديدة، فاللّحظة التاريخية التي كتبت فيها هي لحظة حرجة؛ إذ كتبت في (التسعينات)، وهي مرحلة حسّاسة من مراحل القضية الفلسطينية، وكأنّ الشاعر يكشف عن أحلام الناس في أثناء الانتفاضة الأولى؛ إذ علّق عليها كثيرون آمالا عراضا، بينما عدّها آخرون ضربا من التهوّر، والتّحدّي الذي لن يأتي بفائدة؛ فالتبست الأمور على الجميع، وأخيرا تتحقّق الأحلام المجنّحة؛ فانبثاق البحر والحيتان في الأرض اليباس، يشي بعودة الحياة بعد اليأس، وتغيّر الأحوال، والانتفاضة غيّرت كثيرا من مجريات الأحداث، وقلبت الواقع، ورسّخت معاني جديدة، وأثبتت أنّ الطفل الضعيف قادر على تحقيق الكثير؛ لذا رسم الشاعر صورة كلّها تفاؤل في نهاية رؤى أبي نواس، التي ختمها بصورة العاشق الذي غدت أصابعه المقاوِمَة مصابيح تفتح الدروب، وهنا يجد الشاعر وسيلة للّقاء؛ لأن الطريق مفتوح، واجتماع العاشقين ميسور، والعودة إلى المعشوقة الكبرى –الأرض– مُتاح:

نامي على روحي على صدري، على شعري، على جمري
على عشبٍ تخلّق من جنوني
نامي على غيمٍ تقطّر من حنيني
... ...
وطني يداكِ ولا أرى فيما أرى إلاّ فضاء حافلا بالقبّراتِ
وأرى الأزقّة والسّنابل والمصاطب والبيادر
والخرافات التي صنعت عوالم كائناتي[2]

هذه الرّؤى الجديدة هي تحوّلات لرؤى أبي نواس السّابقة؛ فالشاعر سار بها ليصل إلى رؤية الوطن، الأزقّة، السّنابل، البيادر، الحبيبة المنتظرة.

ويمنح وليد سيف المتنبّي هويّة جديدة، حين لا يصرّح باسمه، ليعرّفه من خلال أشعاره، ومواقف في حياته، ويتعامل معه شخصية حية، يحاورها، ويكشف من خلال حركة دراميّة قصيرة عن

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
[2] نفسه.

أزمة نفسيّة عانتها هذه الشخصية، ورأى وليد سيف أنّ هذه الأزمة لا تختلف عن أزمته شخصيّا، وأزمة الإنسان المعاصر عامّة، ولكن باختلاف الرّؤى:

وهنا الذي أبلى بمطلب روحه جسما يروح بغير زادِ
يمضي على قلقٍ، وتسلمه الرياح لكلّ وادِ
الخيل تعرفه، وتعرفه اللّيالي والأغاني والبوادي
– ما أنتَ في كلّ البلاد، وما تريد من البلادِ؟
– كلّ البلادِ طويتُها..
لكنّني ما زلتُ أبحثُ في فضاءِ الرّوح عن نجمٍ يدلّ على بلادي
وأريد أن أعلي بلادي
وطنا من الشّعراءِ، والعشّاق..
لا كافور يحكمه، ولا الشّرطيّ يطلع فيه من لون المدادِ[1]

يستدعي الشاعر محنة المتنبي، وغربته، وقلقه، ونهايته الأليمة، وهذه الشخصية من الشخصيات ذات البعد الإنساني المتّشح بالبطولة والقوّة، ويتّخذه وليد سيف قناعا لنفسه الطامحة؛ فإذا كـان المتنبي يطمح إلى رغبات ذاتية، فوليد سيف يطمح إلى مطالب أسمى تتجاوز الذّاتي، وتتّصل بالوطنيّ والعـامّ، ويدير الشاعر حوارا قصيرا مع المتنبي؛ ليسأله عن تطوافه في البلاد، ثم يدعـه يجيـب، وهنـا يتقنّـع الشاعر بقناع المتنبي الذي يشعر باغتراب روحيّ ومادي وفكري، فهو ضائع مشتّت، رغم أنـه يعـرف كلّ البلدان إلا أنه يجهل بلاده، وهنا يعلن عن بحثه المستمرّ عن بلاده الضائعة؛ لأنّ لديه حلما نبيلا يريد تحقيقه، هو إعلاء بلاده، وتطهيرها، وبعث الحياة فيها، وبثّ السّعادة والحب بين أهلها، والقـضاء علـى كافور رمز السطوة والظلم، والشّرطي رمز الجاسوسيّة والخراب.

أمّا أبو حيّان التّوحيديّ فقد تعامل معه وليد سيف بطريقة جديدة، واتخذه قناعا للإنسان المغترب؛ فربّما يكون قناعا للشاعر نفسه، أو لذوي البصائر في زمان الضَّيم، المهمّ أنّ أبا حيّان وجه جديـد فـي شعر وليد سيف، يبعثه من عمق التّاريخ، ويعيد شيئا من سيرته ليسقطها على معاناة الإنسان المعاصر.

وقد استوقف وليد سيف ما كان يعانيه أبو حيّان من اغتراب وبؤس وشقاء، رغم أنه كان عالمـا فذّا، وأديبا كبيرا في عصره، إلا أنّ احترافه التأليف والوراقة لم يعد عليه بفائدة، فجاب الأقطار، وقـصد الأمراء والوزراء لعلّهم يكافئون علمه وأدبه، فلم يحظَ بشيء، على الرّغم من أنّه رأى الأدباء والعلمـاء الآخرين يحظون بمكانة كبيرة عند الأمراء[2]، وهذا زاد شعوره بالاغتراب، والانـشطار النفـسيّ فـي مجتمع دأبه النّفاق والرّياء، وقد استدعى وليد سيف ذلك في قوله:

وهنا أبو حيّان يوغل في اغتراب الرّوح..
لا الدّنيا تراوده، ولا الصّحراء تعرفه،

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
(2) انظر: جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللّغويّين والنحاة، 190/2.

ولا بغداد تمنحه يديها
أوّاه ما أقسى اغتراب الرّوحِ في زمنٍ
يرى الشعراء والأدباء والحكماءَ نافلة
وحاشيةً يريح التّاجر العنّين ركبتَه عليها[1]

صورة أبي حيّان هذه هي صورة الإنسان المنبوذ؛ تكشّر له الدنيا عن أنيابها، وحتّى الصّحراء تلفظه من جنباتها، وبغداد تنكره، ويراه أهل زمانه نافلة؛ فلا يقيمون وزنا للأدب والحكمة. في هذا الجوّ النفسيّ القاتم يعلن أبو حيّان ثورته على علمه وأدبه، فيودّع الدّنيا بإحراق كتبه التي لم يبق منها إلا القليل؛ لقلّة جدواها، وضنّا بها على من لا يعرف مقدارها[2]، وهنا يدخل أبو حيّان مرحلة قاسية من الاغتراب؛ فهو يثور على عقله، ويتنصّل من علمه، ويجد وليد سيف في هذه الحادثة درسا لا بدّ أن يعاد في كلّ عصر، فحين يكسد سوق العلماء، ويُعرِض الناس عن بضاعتهم ليس أمامهم إلاّ فعل أبي حيّان:

فاحرقْ كتابَكَ أيّها العَقلُ النْبيلُ
وادفنْ سؤالكَ في المدى، ولينتحرْ فيكَ النخيلُ
وانصب لشمس الله وجهك، قد دعاك له الرّحيلُ
لا الدّار دارك، لا ولا الصّفصاف ينمو عند بابكَ..
والهوى عجلٌ، وحلمكَ مُسْتَحيلُ[3]

وزمان أبي حيّان يتكرّر في كلّ عصر؛ فالشاعر يستعيد ذلك الزمن، ليظهر زيف الزمن الحاضر، ونفاق أهله، وميلهم، واتّباعهم للأهواء، وكما ضاع عمر أبي حيّان بلا جدوى، فالشاعر يعلن ابتداء الموت، والرحيل إلى عالم جديد؛ وترك هذا الزمان المتناقض العجيب:

هذا زمانٌ ليس يعرف فيه قاتلَهُ القتيلُ
هذا زمانٌ نصفه أمسٌ وحاضره دخيلُ
العمر ضاع على طريق العمر، والآن ابتدا الموت الطويلُ
فارحل، فقد أذنَ الرّحيلُ
ارْحَلْ إلى زمنٍ، وراء الأزمنة
أشعل يديكَ علامة، واجعل فؤادك أحصنة[4]

وإذا كان أبو حيان قد أصيب باليأس والانكسار، فإن وليد سيف يجد في ذلك سببا للثورة والتغيير؛ لذا كانت دعوته مجلجلة للرحيل والإسراع، هذا إذا كانت دعوته للرحيل الحقيقي، أما إذا كانت دعوته للموت، والخروج من هذا الزمان، فإنه يعاني من وطأة اليأس التي عانى منها أبو حيان؛ فهو رغم بثّه الحياة في أوصال قصيدته إلا أنه يصل إلى قوله:

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
(2) انظر: جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويّين والنحاة، 190/2.
(3) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).
(4) نفسه.

إذن الوداعا

لم تتّسعْ هذي الحدودُ لحلمنا، فلعلّ في الموتِ اتّساعا

فقل الوداعا[1]

وهنا يفطن الدارس لاغتراب وليد سيف؛ ليجد أنّ اليأس الذي أصابه هو بسبب بعده عن الحبيبة – الوطن، ودعوته للموت، إنما هي دعوة للتضحية والشهادة، وهذا ينتشل القصيدة من هوّة اليأس:

وغدا أراك إذا نبَتْ عنّي وعنكَ رصاصتانِ

منّي ومنكَ، لنلتقي بعض الثّواني

في ظلّ هذا السّنديانِ

حيث استراحات المحاربِ والمحارب...[2]

والآن، هناك سؤال؛ لماذا وظّف الشاعر هذه الشخصيات بعينها في قصيدة واحدة؟ إنّ قصيدة "الحب ثانية" قصيدة تحمل جوانب فكريّة كثيرة، أوضحها معالجة الذات الإنسانية، والكشف عن أعماقها ودخائلها، وتقديم هذه الذات التي تعاني من انشطار روحيّ، واغتراب نفسيّ؛ وانكسارات عدّة، فقد قال عنها شاعرها: "هذه القصيدة لو أرجع النظر فيها، تبدو لي وكأنها تقديم لهوية شخصيّة؛ لأن أحدنا هو نتاج وعيه التاريخيّ، واستشراف المستقبل،... هناك انكسارات، وكلّنا يعيشها، والشاعر لا ينفرد بها، ولا أريد أن أعطي الشاعر هذا الامتياز، وأزيد لأن أقول: إن الشعراء يستعذبون دور الضحية، ويحبّون أن يُصوّروا أنّهم مطاردون، وأنّهم حملة هموم الأمّة، بل إنّ بعضهم يريد أن يصعد على هذه الانكسارات، في القصيدة هناك انكسار لكن هناك انتصار، وعدم فقدان لقدرة الإيمان على تجاوز السّائد، "الحب ثانية" إذن انتصار للحبّ بمعناه الكونيّ الذي يوحّد الأضداد"[3].

إنه فعلا انتصار؛ فالشخصيات التي وظّفها الشاعر لتخصيب قصيدته هي شخصيات في ظاهرها منكسرة، تعيش مأساة عصرها، ويعصف بها الاغتراب واليأس، وتحاول جاهدة الخروج من قماقم معاناتها، وهذه أمور جمعت بين شخصيّات وليد سيف، بل إنّ وليد سيف نفسه شخصية منها؛ فليس ما عانته بأكثر مما يعانيه الشاعر في العصر الحديث؛ فهو يتخذها قناعا لنفسه ولأولئك المنكسرين من بني البشر، ويتماهى في قناعاته معيدا إنتاج دلالات جديدة؛ لأن قيمة القناع ترتفع "كلّما جاوز المرجعيّة الموروثة إلى إعادة إنتاج الرّؤيا تقنّعا بالتّناصّ أو الاستلهام أو الاستحضار أو الاستدعاء، نحو ثراء الدّلالة وعمقها، وفحوى الاستخدام هو الانطلاقة من التجسيد أو التشخيص إلى لبوس القناع أو التّماهي معه، ويتنافى ذلك مع مجرّد توصيف أو نمذجة شخصية عامّة..."[4].

وإذا كانت قناعات وليد سيف تبدو منهزمة في بداية أمرها، إلا أنّ الذي يعيد النظر فيها يجدها تحقّق انتصارا للذات عبر سلسلة من الانكسارات المتوالية، فالمعرّي ما عاد رهين المحبسين، بل أصبح الشخصية ذات الرّؤى، تكتشف التاريخ، وتبصر أضداد الزّمان، وأبو نواس يخرج من دائرة الكأس؛ ليعيد تشكيل المستقبل، والمتنبي –رغم ضياعه– إلا أنه يلهث خلف وطنٍ مثالي، ولم تتوقّف خطاه بعد،

---

[1] وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

[2] نفسه.

[3] أحمد الشريقي، حوار مع الشاعر والمؤلف الدراميّ – د. وليد سَيْف، مجلة: أفكار، ع 161، 2002م، ص 82.

[4] عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، 21.

وأبو حيّان –رغم غربته المرّة– إلا أنه انتصر بموته، وارتقى في سجلّ التاريخ بعد أن ظُلِم طويلا. هذه الشخصيات يتّخذها الشاعر قناعا؛ لأنه يرى في صراعها الطويل وأزماتها، وانتكاساتها نهايات تنويريّة، تفتح أبواب الحياة من جديد، وتشحن كلّ المقهورين بالإيمان والإرادة والتّحدي، وهذا ما جعل وليد سيف يُبقي على معنى الحبّ الذي يعني انتصار الذات على محيطها، وانتصار الإنسان على قوى الكراهية والشرّ، وقدرته على تحقيق سعادة النّفس؛ فما دام القلب ينبض به، فهو ينبض بالحياة، وبذلك يكون الشاعر قد انتصر للحياة، وخفّف من وطأة الاغتراب الرّوحيّ:

الحبّ ثانية..

وليس الحبّ إلاّ أن أكونَ وأن تكوني[1].

وإذا أعدتَ النظر في طريقة عرض السير التاريخية للشخصيات تجد أن وليد سيف يقترب من أسلوب ابن شهيد في "التّوابع والزّوابع"، يرتحل إلى عوالمها، أو يتخيّل ذلك، بل إنّ هذه الشخصيات تغدو في مملكته:

تعالَيْ، وادخلي في قلب مملكتي

إلى حيث الزّمان بلا زمانٍ، والمكان بلا مكانِ

فهنا المعرّي يقرأ الدّنيا ويكتشف المعاني في المعاني[2]

فالشاعر يتجاوز زماننا، ومكاننا، ويخرج خروجا ميتافيزيقيّا ليلتقي أصدقاءه الأدباء، وفي قلب تلك المملكة يجدهم؛ لذا كرّر لفظة "هُنا" قبل ذكر كلّ شخصية: "فهنا المعرّي، وهنا أبو الحسن، وهنا الذي أبلى، وهنا أبو حيّان"، ولم يقل هناك؛ لأن الشاعر قريب منهم؛ فهو في رحلته يوهم القارئ أنه التقى بهم، وإن لم يقصد القرب المادّي، قصد القرب الروحيّ.

---

(1) وليد سَيْف، قصيدة: الحب ثانية، (ملحق رقم (2) من البحث).

(2) نفسه.

خاتمــة

توقّد الإبداع على صفحة القصيدة، وتكاثفت القيم الفنيّة في بنائيّة النصّ الشعريّ، مخلّفـة وهجا لغويّا، وإشراقا دلاليّا، وتصويراً رائقاً، وموسيقا نابضة بحسٍّ شـاعريّ شـفيف، وأبنيـة مخصبّة بألوان الظواهر الفنيّة، والمظاهر الإبداعيّة.

هذه قصيدة وليد سيف، تجلّت بغزارة أسلوبها، وجمال سبكها، وحسن تأليفهـا، فجـاءت فيّاضة بقضايا الحداثة، مشبعة بفكر مبدعها؛ لتنقل أحاسيس إنسان فلـسطينيّ، وتـسحبها علـى مشاعر شعب كامل، بل لتسحبها على مشاعر الإنسانية المعذّبة في كلّ مكـان. إنّهـا التجربـة الشعريّة الحيّة، يقدّمها الشّاعر بكلّ صدق وواقعيّة، ويجسّدها على صفحة فنّه؛ ليبـرز أهمّيّتهـا، ولتبقى ساطعة ما بقي الفنّ الرّفيع.

من هنا ظهرت تجلّيات النصّ الشعريّ لديه، اختزل فيه جزءاً مهماً من تاريخ العـصر الحديث، لكنّه قدّم هذا التّاريخ بفنّية واعية مؤثّرة، بعيدا عن التصوير الحرفـيّ للأحـداث؛ فقـد تجاوز ذلك لينقل أثر الحدث، ومكنون النّفس تجاهه، متناسيا قشرة الواقع التـي لا تغنـي الفـنّ بشيء، وبذلك قدّم العواطف البشرية بجميع تقلّباتها، وقدّم المؤثّرات الخارجيّة في هذه العواطف؛ فجسّد حركة المكان، ومتغيّرات البيئة، وقرّب صورة العالم بتناقضاتها، ومفارقاتها، ورَصَد دبيب الحركة الإنسانية في الوجود.

وإذا كانت قصيدة وليد سيف مشرقة في مستواها الدلالي، فقد جاءت أكثر إشـراقا فـي مستواها الإبداعي، رغم طزاجة لحظتها الكتابيّة؛ فقد أُبدعت في سنٍّ مبكرة، لكنّها تجاوزت العمر الزّمني لصاحبها؛ لتقاس بعمر إبداعيّ لا يخضع لفلسفة الزّمن الواقعيّ، والعمر الإبداعيّ لوليـد سيف عُرِف بالقدرة الفطريّة على الإمساك بزمام النّصّ، وبُعد النظرة الفنيّـة لتحليـل الأشـياء، وعمق الرّؤى وجاذبيّة الأسلوب وحيويّة الموهبة وتيقّظ الحسّ وشـفافيّة العواطـف، والـشعور الإنسانيّ الفريد، فضلا عن حسن الانتقاء القائم على ذائقةٍ فنيّة متميّزة، وحسّ جمـاليّ يقتـنص الحقائق، ويغلّفها بوشاح الخيال الرّائق.

وابتداءً من هيكل القصيدة الخارجيّ يلمح الدّارس إبداعا في فضاء النصّ الفيزيائيّ؛ فوليد سيف يهتمّ بظاهريّة نصّه؛ فيحسن اختيار المدخل الذي يلج منه المتلقي إلى كونه الشعريّ، وقـد وَسَم مجموعاته الشعرية بمياسم لافتة، تجذب حواسّ المستقبل الذي يرى في عناوينها قيماً فنيّة، ومفارقات بنائيّة، وملامح نفسيّة تثير الرّغبة للدخول إلى أفنيتها الفسيحة. أمّا عنـاوين القـصائد فكانت لبنة أسلوبية، بناها شاعرها بقصد أو دون قصد، بيد أنّها حملت قيماً سيميائيّة، وشـيفرات أسلوبيّة تجذب القارئ، وتفتح أمامه كثيراً من مغالق النصّ، إذا أحسن التعامل معها، والتفت إلى حمولاتها الدّلالية، وإيحاءاتها المستترة وراء خطوط الكلمات.

وبدا وليد سيف مشغوفا في هيكله الشعري بامتداد القصيدة امتدادا وصل إلى حدّ الملحميّة أحيانا، لكنّ هذا الامتداد لم يكن إفراطا في الطول الغث المتكلّف، والاتّساع الممجوج الذي يهلهل النصّ؛ فالقصيدة على طولها تترك في المتلقّي ظمأ للمزيد؛ لأنها تلامس وجعه ومشاعره، فيجد في كونها الذّاتيّ كونَهُ وكون الناس حوله.

ويرغب الشّاعر دائماً في اجتذاب المتلقي؛ لأنّ العمل الفنّيّ وُضِع للتلقّي؛ لذا بحث عن وسائل محفّزة، وتقنيات حداثيّة لافتة؛ ليجسّد بها أبعاداً دلالية، ويمتّع بها عين الناظر، الذي يُستدرج لاستقبال النصّ، وبذلك فالشاعر يثير في المتلقّي (فاقد الشهيّة) نهماً قرائياً للولوج إلى لجّة النّصّ، ووعي أسراره؛ لذا نوّع من هذه المحفّزات، والمنبّهات البصريّة، التي أدّت دورا فاعلا في بنية النّصّ، وعمليّة التلقّي. ومن هذا الوسائل: توظيف علامات الترقيم على نحو لم يألفه الإملاء العربي، والاهتمام بإزاحات السّطور الشعريّة يميناً وشمالاً؛ فولّد من ذلك بنية نصّيّة معاصرة، تستميل العين، وتستملي القارئ. وكانت تقنية الصّمت الكتابيّ، أو جدليّة الأسود والأبيض، المتمثّلة في الفراغات الطباعيّة المقصودة أسلوبا حداثياً، أفاد منه كثيرا؛ ليوجد بذلك إثارة نصّيّة بين الحضور والغياب، تاركا قلقا إبداعيّا في ذهن المتلقّي.

وتراءت قصيدة وليد سيف بروعة لغتها، وطرافة تركيبها، وخصوصيّة معجمها، ويجد القارئ فيها أسلوبا سهلا ممتنعا؛ سهلا؛ لأن ألفاظه قريبة مأنوسة، لا غرابة فيها، لكنّ الغوص إلى لآلئ القصيدة لا يتسنى لكلّ قارئ؛ لذلك كثيرا ما تعثّرتُ في طريق الوصول إلى دلالات هذا الشعر المتنوعة، والرّؤى المتباينة، لكنّني حاولت إبراز مجموعة من الألفاظ المعجمية ذات الدلالات، التي رفدت النص بفيض فنّيّ ينسجم والتجربة الشعرية. وقد وجدتُ أن هناك عقدا لفظيا ينتظم معجم الشّاعر، واسطة هذا العقد "الغربة"، التي ربطت بقية حبّاته معاً؛ فجاء الحزن، وكان الموت، وكلّها دائرة على الإنسان الذي لا يتجاوز حدود مكان وزمان. أمّا النبات فكان من أكثر معطيات معجم وليد سيف الشعري؛ لارتباطه بالبيئة والأرض، فالنبات قضيّة لا تقل عن قضية الإنسان، وهجرته من الوطن. ولأنّ الوجود متباين، والواقع متقلّب، فقد لوّنه بألوان الطيف الشمسي، عاكسا حالات شعوريّة باستخدام هذه الألوان؛ فقد انتقل اللون من كونه صبغة عادية للأشياء؛ ليؤدّي وظائف فنيّة نفسيّة، ويجسّد معاني أراد الشّاعر تقريبها. وتصدّر اللّون الأخضر قائمة الشاعر اللّونيّة، وكان أكثر الألوان إيجابية؛ لأنّه لوّن به الحياة الجميلة، وعكس مخزون الأرض الذّهني المتغلغل في اللاشعور، وتفاوتت الألوان الأخرى بين الإيجابيّة والسّلبيّة. ويمكن القول: إنّ منظومة الألفاظ المعجمية لدى الشّاعر جلّت بعض مشاكل العصر، وقضايا الأمّة، وكشفت عن نظرة الإنسان للوجود، وتضارب أفكاره إزاء المتغيرات الكثيرة في محيطه الاجتماعيّ.

وظهرت ثلاثة مستويات أسلوبية ميّزت لغة الشّاعر، ومنحت شعره هويّة فنّيّة، أصبح يعرف بها. المستوى الأول: التكرار؛ فقد كان بنية أسلوبية أدّت وظائف شكليّة، ومضمونيّة، وعكست مستوى الإلحاح الذي يجيش في نفس الشّاعر، ذلك الإلحاح الدّائم من أجل وضع حلٍّ لقضيّته. أمّا المستوى الثاني فكان استخدام لغة الحياة اليوميّة، لكن هذا الاستخدام لم يكن بسبب فتور الملكة اللّغويّة، أو جهل الشاعر بألفاظ العربيّة، بل جاء ليكشف عن نضج فنّيّ، وتميّز أسلوبيّ؛ فاللّفظة العاميّة –رغم أن الشاعر لم يردّدها بكثرة– أبرزت إيحاءً معيّناً في سياقاتها. لكنّ بعض الأخطاء اللّغوية التي وقع فيها الشاعر ليست من هذا المستوى، وتعدّ عيبا.

والمستوى الثالث هو مستوى الانزياحات اللّغويّة، هذا المستوى كان أمتع المستويات الأسلوبية، وأكثرها خصوصية في شعر الشّاعر؛ فقد بثّ في عروق القصيدة حيويّة، ونشوة قرائية، فتحت مسارب شتّى للتأويل النصّيّ، وتعدّد القراءات، وأثارت إدهاشا جماليّا نقل التركيب من معياره المألوف، إلى معيار جديد، يحكمه قانون العبقريّة، والأداء الإبداعي، وبذلك جاوز وليد سيف الدرجة الصّفر للكتابة في أكثر سياقاته. ولوليد سيف انزياحات لم يعرفها الشعر العربي، وعلى الرّغم من بعدها، إلا أنّ المتلقي ينشدّ تجاهها، ويجد فيها انفتاحا دلاليّا يتجاوز الفهم الأول للّغة. وهذه التراكيب الفنيّة لم تغلق باب القصيدة، ولم تنتج غموضا فنّيّا، والغموض الذي يجده الدّارس أحيانا هو غموض مقصود، رغب الشّاعر في إحكامه على القارئ؛ ليمنح نصّه شيئا من التكتّم والتمنّع، والعمق الحيويّ.

وهذا المستوى يقود إلى الحديث عن طبيعة الصّورة الشعرية، هذه الصورة جاءت خصبة، متنوّعة، رفدها خيال الشاعر المتميّز، وبيئته الزّاخرة بمعطيات جماليّة واجتماعيّة، وغربته التي فتحت أمامه آفاق الإبداع، وكانت المصادر الثقافية التي صقلت شخصية الشاعر –لا سيّما في قصائده الأخيرة– رافداً ثرّاً من روافد الإبداع التصويري، أغنت قصيدته، ووسّعت مداها الإبداعيّ.

وكانت الصور المفردة بأنماطها المختلفة أكثر لونٍ اعتمده الشّاعر في بناء قصائده، وظهرت الصّور المركّبة التي امتدّت عبر أجزاء القصيدة؛ لتشكّل صورة أكثر اتساعا، وتجاوز ذلك، فَضَفَر أجزاء القصيدة كلّها مكوّنا جديلة نصّيّة كلّيّة، تلتحم أطرافها وفق قانون الوحدة العضوية، وكان ذلك في قصائده ذات الأبنية القصصيّة والدّائريّة.

ولم يكن وليد سيف تقليديّا في بناء صوره، ولم يهتمّ كثيرا بالنّقل المباشر، بل إنّ أغلب صوره تشكّلت من مجمل حدوس ومشاعر سبقيّة، وأسعفه في ذلك ما اختزن في الذاكرة من مشاهد مريحة أو مزعجة؛ فَسَحَبَ ما استقرّ في اللاوعي على كونه الشعريّ. وبذلك كانت الصّورة الشعريّة أداة إبداعية، وعنصرا حيويا له وزنه في القصيدة المدروسة.

هذه القصيدة تجاوبت أنغامها مع الصّدى النفسي لمبدعها، وتساوقت موسيقاها؛ لتوجد توافقا بين المبدع والعالم الخارجي، علّها تحرّك سكونه، وتبعثه من الرّقاد. وقد رأى وليد سيف في قصيدة التفعيلة قدرة على تحريك النفس، ونزوعا نحو التجديد، فلم تَرُق له موسيقا القصيدة العمودية، فبحث عن انفتاح صوتيّ، يبثّ من خلاله رنّات ألمه الجماعيّ، فوجد قصيدة التفعيلة موائمة لعصره، ملائمة لذائقة النّاس، يستطيع أن يتحرّك في أجوائها متحررّا من سلطان الشطرين، وقيد القافية الموحّدة، عدا أنّه ماثل شعراء جيله في النصف الثاني من القرن العشرين.

وقد بنى شعره على ستّ تفعيلات خليلية، مُستبعداً (مفاعيلن)، و(مفعولات)، وكانت صورتا (فاعلن): (فعِلن، وفعْلن) أكثر التفعيلات تردّدا عند وليد سيف؛ فخدمت بحركتها الإيقاعيّة الخفيفة المتوفّزة نواحي فنّيّة ومعنوية، وتلاءمت مع نفس الشّاعر، وإلحاحاته، وداخله المتحرّك الثائر، لتوجد شيفرات إيقاعيّة، يحلّلها المتلقي من خلال طبيعة نقراتها ومستوياتها اللّحنيّة.

لكنّ عيبا إيقاعيّا رافق وليد سيف في جميع مجموعاته الشعريّة، نتج هذا العيب عن خلل عروضيّ أتى من خلط التفعيلات في الموضع الواحد، وتداخل أكثر من تفعيلة على نحو لا يسوّغه ميزان العروض العربي، وهذا أدّى إلى تشويش النغمات، وإثارة فوضى لحنيّة تؤذي أذن المتلقّي، وقد تنفّره؛ فتقتل عنصر الالتذاذ بالنّصّ، والانشداد إليه. ومع أنّ هناك من دافع عن خلط التفعيلات، ووجد فيه غاية فنيّة مقصودة، إلا أنّ هذه الظاهرة تظلّ تشكّل منزلقا حرجا في سبيل الوصول إلى قصيدة تنساب في الأذن انسيابا مستقيما، لا يتعثّر السامع في استقباله.

ونوّع وليد سيف في طول السّطور الشعرية، التي جاءت مرّة قصيرة جداً، وأخرى متوسّطة، وثالثة طويلة، وهذا الطول خدم ناحية معنويّة ونفسيّة. وقد أفاد من تقنية التدوير العروضيّ في بنائه سطوره الشّعريّة، وظهرت لديه ثلاثة أنماط لذلك هي: التدوير القصير، والتدوير المتوسّط، والتدوير الطويل، وهذه الأنماط كانت استجابة لنواحٍ فنيّة، وأخرى دلاليّة. أمّا عنصر القافية فتجلّى في أغلب القصائد، ولم يتحرّر الشّاعر منه مطلقاً، إلا في مواضع قليلة.

وكما اهتمّ الشاعر بتشكيله الموسيقي الخارجي، اهتمّ بإيقاعه الداخلي، فبنى نصّه وفق ديناميّة فنيّة نابضة بالجرْس الشفيف المؤثّر، رغم أنّ هناك مواضع تعالت حدّتها الإيقاعية، وبان صخبها؛ لأنّ السّياق يقتضي ذلك. وتمثّل الإيقاع الداخلي في أدوات فنية مختلفة، كان أبرزها: التوازي، الذي عكس انسجاما داخليا، وتناسقا نصيّا على المستويات: الصّرفيّة، والنحويّة، والنفسيّة، وشكل هذا التوازي ظاهرة إيقاعية لما يحدثه من تجاوبات ترنيميّة، وتناظرات نغميّة، تأنس الأذن باتّساقها الصّوتي، وتلتذّ العين بتوازيها الشكليّ.

كذلك أدّت الأصوات بتكرارها وجرسها تشكيلات إيقاعيّة في عمق النّصّ الشعريّ، فرفدت السياق بجهرها وهمسها، ورخاوتها وشدّتها، وحركتها وسكونها، ولامست العقل بسلكها الدّلالي المنظوم وراء إيقاعاتها المتواشجة مع إيقاع النّفس.

وكان للإيقاع النفسيّ خصوصيّة؛ لأنّه عكس شعورا خاصّا، وجسّد حركة الدّاخل المجهول، وأبان عن طبيعة الإحساس الإنساني؛ لذا جاء إيقاعا تلقائيا، بعيدا عن التكلّف.

وتحرّكت قصيدة وليد سيف حركة بنائية داخلية، أخرجتها هذه الحركة من دائرة البنى التقليدية، إلى عوالم إبداعية حداثية، ممّا زاد النصّ حيوية، وتشويقا.

وكان البناء الدرامي من الأبنية الأثيرة لدى الشّاعر؛ فقد قامت قصائده -غالبا- على هذا البناء، الذي حرّك القصيدة، وأثار فيها الصراع، وعكس توتّرات الإنسان المعاصر من خلال تباين الحوارات، واختلاف المواقف؛ فجاء الصوت الإنساني كاشفا عن هموم مجتمعه، وآلام البشر.

وفي تموّجات الحياة المعاصرة، وتضارب رؤى الإنسان، وجد الشّاعر سبيلا لبناء مفارقات فنيّة واعية؛ فغدت قصائده حقولا لتقابلات وانكسارات كثيرة، هذه الانكسارات وليدة فكر متّزن، ووعي الذّات بمحيطها، وكشفت هذه المفارقات عن البون الشاسع بين الواقع المرئيّ، والواقع المنظور إليه، عدا عن القيم الجمالية، التي تحفّز لتذوّق النصّ، وإقامة علاقات بين النصّ وما وراء النص، في سبيل تشكيل شبكة مدلولات جديدة.

وقد فتح وليد سيف نصّه الشعريّ على مرجعيّات ثقافية وفكريّة، في سبيل إشاعة حركة نصّية حداثية، تقوم على جدليّة الحضور والغياب، والتفاعل اللّطيف بين النصوص، هذا التفاعل يصل إلى حدّ الصّهر، والانسجام المتقن، والدارس لخطاب الشّاعر الشعري يجده خطابا مخصباً بتناصّاتٍ متنوّعة، اتّصلت علائقه بالنّصوص والحوادث الدّينية الإسلاميّة، وقد وجد في القرآن الكريم منبعا عذبا لإغناء تجربته، وإيجاد إشعاع روحيّ في قصيدته.

وأولى التناصّ الشعبي أهمية كبيرة، وبثّه في قصائده بثّا عجيبا؛ فغدا النّصّ المستحضر ملتحما بالقصيدة، التي تشرّبت لغته، ومدلولاته، فاتّسعت لحركة الأغنية الشعبيّة، والمثل، والحكايات، وهذه كانت روافد أصيلة لشعريّة وليد سيف، ودليلا حضاريا على تشبّث الفلسطينيّ بهويّته التراثيّة.

وفي محاولة الشّاعر إعطاء النّصّ شعائريّة طقوسيّة، تعالق مع بعض الأساطير؛ ليعمّق رؤيته المعاصرة، ويلقّح نصّه بمضامين عالميّة. وجاء توظيفه للأسطورة؛ ليعكس بذلك أسطورة معاصرة، تتمثّل في سيرة الشعب الفلسطيني، وجهاده الطويل في وجه الشرّ؛ وأبرز من خلال هذا التناصّ مشاريع نبيلة، تتمثّل في التضحية والموت من أجل بلوغ الحياة الكريمة؛ لذا استغلّ الملمح الإسلاميّ المتمثّل في الشهادة، نائيا عن الملامح الوثنية في المضامين الأسطورية القديمة.

وأخيرا يفتح وليد سيف نصّه على مرجعية أدبية عالمية؛ لتعبق أنفاس الشاعر الإسباني (فيديريكو غارسيا لوركا) في ديوانه: "وشم على ذراع خضرة"، وتلتقي تجارب الشاعرين،

وهمومهما، فيجد في أشعار (لوركا) معينا عذباً لتلطيف قصائده، ورفدها بشعريّة عالميّة، تغنـــي إنتاج الشاعر، وتدهش وعي المتلقّي.

هذا ما استطعته، وأرجو أن يجد فيه القارئ العزيز فائدة.

﴿وَفَوقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيم﴾

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الملاحـــــق

- ملحــق رقــم (1).
- ملحــق رقــم (2).

ملحق رقم (1)

البحث عن عبد الله البرّي

-1-

هو البحر يمتد حولي ويوغلُ كالروحِ في الروح..
موجٌ يطاول قلبي ويلمَس خدّ السماءِ
هو البحر يطفو عليَّ قليلاً ويغرق بي ثمَّ شيئاً فشيئاً
أمَ انّي الغريق وهذا جنون الصّفاءْ!
هو الماء يوشك أن يخطف الروح نحو تخوم المساء
ويبعثني نجمة في الفضاء.

-2-

سأغرق بعد قليل
ويشربني الموج حتى انكسار النخيلْ
بذاكَ الحمى الظاعن المستحيلْ
سأغرق بعد قليل
ويغرق في داخلي البحرُ..
يفتحني ثم يفتح لي بابه الأبديّ إلى عتمة..
خلفها عتمة، خلفها ظلمة، خلفها حلكة...
خلفها.. شمعة!!، خلفها شعلة...
خلفها قمر، خلفه كوكب..
خلفه أُمّنا الشمسُ قابَ الرموش..
وأدنى قليلاً.. ويشربني الضوء حتى الغيابْ..
يغيّبني الضوءُ حتى انكشاف الحجاب.
أنا الآن قطرة ضوء..
أجلْ لم أعُدْ رائياً، بي يرى المبصرون سطور الكتابْ

على صفحة الموجة القاتلة
على عَذق النخلة المائلة
على عشبةٍ نبتت من يديّ اللتين أعارهما البحرُ
للبرّ حين ادّعاني التراب!

-3-

ستنسبني القبّرة
إلى ذيلها
ستنسبني الظبية الغادية
إلى ضلفها
ستنسبني المهرة العادية
إلى عرفها
ستنسبني شرفة عالية
إلى وردها
ستنسبني النجمة النائية
إلى ضوئها
ستنسبني النخلة الحانية
إلى جذعها
ستنسبني الوردة النادية
إلى عطرها
ستنسبني التربة الحامية
إلى رحمها
ستنسبني صهوات المروج..
إلى قمحها
ستنسبني الناقة السارية
إلى رجزها
ستنسبني الذئبة العاوية
إلى نابها... وإلى جوعها..
ستنسبني امرأة تستفيق على وردة النار في صدرها..

إلى حبّها.. وإلى جمرها

وشيءٍ تمثل في سرّها

رويدا.. رويدا

لهم نسبي بعد وقت قليل

إذا أكمل الموجُ شربيَ حتى انكسار النخيلْ

بذاك الحمى الظاعن المستحيل!

ولكنني لم أمت بعدُ، تمسكني الصخرة العارية

قليلاً، وتسلمني إِصبْعاً للمحيط المكفن بالزرقة العاتية

وكفيَ تخذلني ثم شيئا فشيئاً

هو البحر والصمت غير نشيج الزبد

وطيرٌ يحوّم في البعد..

أم هو قطرة ماء على الجفن تختزل العمر والبحرَ..

قبل احتواء الأبد!!

هو البحر والأزرق المستبدّ

أمامي وخلفي وفوقي وتحتي، وكلٌّ يشد

بلا زمن، فالزمان توقف في الأزرق العدمي الذي لا يُحَدّ

إلهيَ كيف انتهيتُ هنا!

ما هنا؟!

هنا لا تكون بغير هناك

ولا ثم في الأزرق العدمي ورائي وخلفي

وفوقي وتحتيَ، قربٌ وبُعْدُ

ولا ثمّ حدّ

ولا ثم ضد يرى نفسه فيه ضد

أريد ولو شاهداً واحداً، شاخصاً واحداً غير نفسي

لكي أعرف الآن نفسي

ويدركني فيّ حسّي

وأرسل طرفيَ في الأزرق الأبدي..

فيرتد للأزرق الأبدي..

ترى أين خط السماء من البحر، أين ابتداء الأفق!

وحتى الذي كان يبدو كطيرٍ بعيدٍ مضى واحتواه الألق!
وأنظر في البحر تحتي..
أرى جبهتي تتموج في الأزرق الأبدي..
وتعلو وتهبط، تمتدّ تشتدّ، ترتدّ...
تمضي وترجعُ
يكسرها الموجُ، تكسرهُ..
إنها موجة، إنها البحرُ..
هذا هو البحر يرمقني،
أم أنا أرمق البحرَ؟!
كفاي تنزلقان قليلاً، فأعرف أنّي ما زلت حيّا
وأغرز بالصخر روحي، وأزرع فيه يديّا.

-4-

وأنظر في الموج يلمسني ويداعب جسمي
قليلاً قليلاً يفارقني الخوف...
يرتاح جفني، ويسترسل القلبُ
تأتلق الروح، تملأني رغبة للغناءْ
وشيء كعصفورة الاشتهاءْ
ويتسع القلب ملء الفضاء
أكاد أسلّم للموج جسمي ليصنَع بي ما يشاءْ
على فرشة الماء والحب والموت والانتشاءْ!
تراه جنون الصفاءْ!؟
تراه اشتياق التراب القديم إلى الماء والإرتواء؟!
تبصّرْ!
تبصّرْ!
هنالك حوريّة البحر تصنع من زبد الموج ردْفاً كدعص الرمال
وقدّا كنخل العوالي
ونهداً تداعبه الريحُ حتى اشتعال الخيال
تمتّع

تمتع من العمر قبل الرحيلْ
وعرّج على الفلك المستحيلْ
وملْ نحوها مثلما تشتهي
فإن من العجز ألا تميلْ
وشمّ العرار على صدرها
وأشعلْ عليه جريد النخيلْ
تبصّرْ، تبصّرْ!
لها رمش ليلى الغوي ونظرتها الناعسة
هي الآن تقبل نحوك، يشتعل الماءُ فيك..
ويبعث جذوتك اليائسة
وتومئ نحوي، أكاد أمدّ يدي نحوها
فيصفعني الماءُ، ينقشع الوهمُ..
ينكسر النهد والردف في حومة الماء..
تنحل قامتها، وتذوب كما غيمة الحلم في زرقة البحر..
أنشب في الصخر كفي لأحمي روحي من فتنة الهاوية
إذن هذه الصخرة العارية
هي الآن روحي، هي الآن جسمي
وجسري إلى البر والنخل والناس والشرفة العالية
هي الفاصل المنتهى
هي الشاهد المشتهى
وحدّي من الموت والزرقة العاتية
كلانا أنا، فهي زندي وضدّي
وقربي وبُعدي
ومرجع جسمي ونفسي ولحظاتها الباقية
تمسك بها، واستلمْ صدرها
أنت منها
وما هي إلا امتداد ذراعيك حتى الحمى الظاعن المستحيلْ
وشعر الصبايا الطويلْ
وضجة حارتنا قبل موت الأصيلْ!

-5-

يذوب المساءُ بعينيّ، والأفق ينزف بالأحمر الأرجواني
وتشرق في الروح نافذة ينبض الضوء فيها..
ويعبق منها شميم البنفسج والإقحوانِ
وعطر الصبايا الحسانِ
ألا ليت شعري أعود إلى صهوة الأرض يوماً..
فامتصّ منها رحيق الثواني
واختزل العمر، ليس الزمان إذا ما انقضى غير بعض الثواني!
وأغمض عيني،
تمور الشوارع بالخلق، ما أجمل الخلق...
هذا أنا حائر في الزقاق..
وهذا "أبو صالح" يقرأ الوفيات وينعى فساد الزمانِ
مساء البنفسج يا أيها الحيّ... هذا أنا
لا تردّ الشوارعُ، ينكرني الخلق والشرفات العوالي
وأذكر ما كنت يوما سوى عابر في حواشي الظلال
وما كنت يوما سوى سائر تحت ظل القواعد..
لا الشمس تسفعني في الهجير..
ولا مطر بلل الدهر رأسي
ولا امرأة جفلت في خطاي ولا أغلقت بابها دون همسي
ثلاثون عاماً أمرّ أمام الدكاكين، نفس الدكاكين..
تحت النوافذ، نفس النوافذ..
لا الصبح حدّث عني بخير، ولا الليلُ حدّث عني بيأس
فلي عملي، للخليقة ربّ،
وأكبر من قبضتي الأرض والناسُ،
أكبرُ من جسدي الاشتهاءُ
وكل النساء سواء إذا لفهن المساءُ
وما همّ كيف تكون البدايات إن كان قد كُتِبَ الانتهاءُ
وليس يقيم "بمالطة" الدين إلا السماءُ

ثلاثون عاما أسير إلى جانب السور،
طرفي كليل عن الشرفات، وظلي انحناءُ
وأخجل من طيف سلمى يمرّ ببالي كرفة جفن...
يشف القميص عن النهد، أنفض رأسي..
وأكره نفسي
أود لو اني هباءُ
فسلمى نسيم من الروح،
سلمى مجاز من الغيم والضوء والورد ينسجه الشعراءُ!
أنا جنة الحاكمين، أنا حلم الغائبين، أنا أمل الفاتحين..
ردائي لديهم كماء الوضوء طهور وطاهرْ
وأبيض من كفن صفحاتي، وصوتي همسُ المقابرْ!
فما قلت: "لا" قط، ما عرفت قدماي طريق المخافرْ
ولا اتقدَّتْ جمرة في دمي للصراخ المغامرْ
ولا كشف القلب أسراره للجدار.. لطير مهاجرْ!

-6-

يلطمني الموج جديداً،
يوشك أن يسحبن من دائرة الحلم وأرض الحيّ...
فأنشب روحي بالشرفات وبالأبواب وبالطرقاتِ...
بعشب الجدران، بأشجار السرو، بأسيجة الدور...
بأعشاش الطير، بأسمال الفقراء،
بأجساد النسوة.
ربّاه بأجساد النسوة..!!
يلسعني جمر يتلظى.. هل ذاك أنا؟
تنفجر براكينُ بصدري كانت نائمة من زمن التكوين
تتشظّى الشمس بقلبي، يشتعل الطين..
يدركني ما يدرك أبناء الطين..
أتلك هي الشهوة أم تلك حرارة روحي؟!
تصرخْ سلمى...

أتنبّهُ للناس اجتمعوا حولي.. تتموج في عينيّ جباه شائهةٌ..
يتوقد فيها جمرٌ يرمقني
صوت يتهدّدني
يبصق رجل، آخرُ يشتمني
ما الأمر!
أتنبَّهُ للموقف، يا لله!!
هل ذاك أنا؟
هل تلك ذارعي تلتف على سملى وتشد الزنار!
يتكاثر حولي الناس وتشتعل بجلدي النارْ
ينهد جدار في روحي إثر جدار إثر جدارْ
ويفاجئني برق ينفذ في جسدي
سلمى جسد يتفتح من حمأ الطين ويرشح بالأسرارْ
سلمى ليست قمرا يطلع من فلك الأشعارْ
سلمى قمر وحشيّ يطلع من فلك الأزرارْ
سلمى وردة نار تتفتح في حمّى الأسحارْ
سلمى قنبلة تخلع أبواب السجن،
وتطلق من صدري الإعصارْ
سلمى قطعة شمس،،
ما زالت من زمن الخلق الكونيّ
تتقلب في أصلاب الدهر وأرحام الحمأ الناريّ
حتى انتفضت من عاصفة النار الغجرية
أفتن ما خطرت فوق قلوب العشاق صبية
سلمى عين مهاة عربيّة
سلمى قامة غانية روميّة
سلمى ملمس جارية تركيّة
سلمى غلمة راقصة هنديّة
سلمى شمس زنجيّة
سلمى كل صبايا الأرض اجتمعت في جسم صبيّة
ارفع يدك عن "الحرمة" يا ابن "النورية"

يصرخ شرطيّ
تفلت سلمى تقفز ملء العين قطاة عربية
ينعقد لساني، يرشح جسمي،
يصهل في الروح قطيع جياد بريّة
ربّاه
هل ذاك أنا؟!
ويعاودني الخوف قليلاً..
وأكاد أفرّ إلى البحر المتربّص بالحلم ورائي..
كي أسلمه نفسي!
فأذكر نفسي
هذا حلم، هذا حلم، هذا حُلمٌ
هذا حلم يتفجر في رأسي
ومرايا تتكسّرُ في حسّي
هذا حلم.. هذا حلم.. هذا حلمُ
لا بأس إذن، فلنا في زمن الحلم بَراحُ
لا ثم قواعد لا شارات مرور فالكلّ مباحُ
قبّرة تبلع نسراً، وبعير ينبت في جنبيه جناحُ
للشاعر أن يكسر أوزان الشعر..
وليس على المطرب أن يُعْربْ
للشمس الآن
أن تبزغ من أقصى المغربْ
هذا حلم، هذا حلم، هذا حُلُمُ
الشمس تلامس شعري
وذئاب الصحراء تقاسمني الزادَ، وتأتمُّ بأمري
قيس العذري يسل القلب حساماً.
يضرم نار الوجد بأعناق النخل وسادات بني عامر
هذى حرب الفقراء المحرومين وحرب العشّاق المهزومين..
وما بين الحب وبين الحرب سوى حرفِ مَحْنيٍّ كالسيف العربي الثائر
أو ردف الأنثى النافر

يا سادة هذا الحيّ خذوا حذرا...
ولّى زمن الوجد النازف بالأشعار
ولّى زمن الطيف الزائر بالأسحار
ولّى زمن الحب الهائم في فلوات الأسفار
ولّى زمن الحب الظامئ عند ضفاف الأنهار
ولّى زمن الحب المكتوب على ورق الأشجار..
وريح الأقدار
ولى زمن الأطلال وآثار الدار
هذا زمن الشعر المكتوب بحدّ السيف ورمح النارِ
هذا زمن الشعر المحمول على صهوة إعصار
يا عَمّاً باع ابن أخيه لقاء الدرهم والدينارِ
يا عَمّاً باعا جديلة ليلى للتجّار
أطلب ليلى بإمارة هذا السيف!
أطلب ليلى، لا أعني الروح ولا أعني حلم الصيف
بل أعني الجسد العامر بالنخل وبالحمأ المسنون
الجسدَ الفائر بالنرجس والعشب الساخن والزيتون
أعني توت الثغر وعاج الصدرْ
أعني الشعر المبلول بموج البحر الأبيض...
حتى القدم المغموسة في النهر!
أعني قمراً يلمع من شرفات الكرمل...
يبصره الساري في نجران!
أعني فرسا تذرع قلبي من شاطئ يافا حتى جوع فقير يتضوّر في تطوان!
أعني ثغراً يلمع كالبرق على حجر الصوان!
حجراً يتململ في قبضة طفل يخلع جلدي المترهل تحت الشمس
ها أنذا أولد ثانية من حجر ينبض في ذاكرة القدس
ها هي تولد من ضلعي المسنون القدس
يا هذا الطفل تقحّمْ
ما بين يديك وشاطئ حيفا إلا الحجرْ

ما بين يديك وبين حواصل طير الجنة إلى الحجرُ

حجر يتوالد منه الطير وينسِلُ منه الشجرُ

يا هذا الطفل تقدّم

يتنور عينيك القمرُ

يا هذا الطفل تقحّم

يشتعل العشب على خديك وينهمر المطرُ

إرمِ فيرمي بيديك القدرُ

يا هذا الطفل تَقَدّمْ

يا هذا الطفل تقحّمْ

دمك السيف وهذي الخُوَذ السوداء زمان يحتضرْ

دمك التوت البري، وهذي الطلقات تموت على صدرك...

إذ تنفجر وينفجرُ

يا طفلا سرقوا منه القمر ومصباح علاء الدين وشعر الجنيات

يا طفلا خطفوا من عينيه حصانا يقفز من خلل الغيمات

يا طفلا سرقوا منه قطيع النجمات

يا طفلا سرقوا من دفتره درب "الكرميد" الأصفر والغابات

لا بأس إذن، أعطوك الطلقات

لا بأس إذن،

ما بين الطلقة والقلب حوار يكتبه القمحُ ولا تكتبه الكلمات.

ما بين الطلقة والقلب حياة في عمر الأرض..

وتمتدّ وراء السنوات

يا هذا الطفل تقدّم

اقذف حجر الفجر بوجه الخوف فترتج الساحات

يتسع الكون عليك وتنطبق الحيطان على الأحياء الأموات

يا هذا الطفل تقدّم

يا هذا الطفل تقحّم

وأقمْ في "مالطة" الدين، وخذ بالعرض السلّم!!

وأذكر أني التقطت دمي وامتشقت الحجرْ
وكانت فلسطين تطلق زغرودة في المدى..
أفاق لها النيل من غفوة العصر، غنى لقطر الندى
وغنى زمان السلاح،
ففتق كل الجراح...
وغنى الغد السّيدا
وفاض به الوجد حتى حدود الصدى
وأرَّق ليل العدا
وأذكر أني رفعت يدي وقذفت الحجرْ
ودوّى الرصاص وحطت على جبهتي طلقة واحدة
رأيت غمامة ورد تضيء بعيني، وأبصرت سرب المها العائدة
تراءت لعينيَّ سلمى وليلى وحيفا..
وكلّ تعدّ سرير الندى وتشير إليّ
قد اشتبه الياسمين عليّ
وهاجر قلبي إليّ
ومد ليَ البحرُ أذرعه كي يقيني السقوط على قدم العسكريّ!!
فأسلمت نفسي إليه..
تراها الرصاصة في ذلك الحيّ حطت على جبهتي..؟
أم هو البحر أدركني آخر الأمر.. أين أنا؟
هل هناك أنا، أم هنا؟!
هل هناك هو البحر أم ها هنا؟!
تراها الرصاصة ردت على حجري في حمى القدس.. هذي الشهادة
أم أنني إذ رفعت يدي راميا في حمى الحلم...
كفي هنا ارتفعت شهوة فهويت إلى البحر..
هذا أنا.. يملأ البحر جسمي..
وأغرق، أغرق.. أغرق..
يغرق في داخلي البحرُ..

يفتحني، ثم يفتح لي بابه الأبدي إلى عتمةٍ..
خلفها عتمة، خلفها ظلمة، خلفها حلكة،
خلفها شمعة..!! خلفها شعلة،
خلفها قمر، خلفه كوكب..
خلفه أمنا الشمس قاب الرموش...
وأدنى قليلا.. ويشربني الضوء حتى الغيابْ
يُغيّبني الضوء حتى انكشاف الحجابْ
أنا الآن قطرة ضوءٍ،
أجل لم أعد رائيا، بي يرى المبصرون سطور الكتابْ
على صفحة الموجة القاتلة
على عذق النخلة المائلة
على عشبة نَبتت من يديّ اللّتين أعارهما البحر للبر حين ادعاني التراب!!

-8-

وأدرك في آخر الأمر
أني وإن كنت جرْماً صغيراً
فقد يسع الصدر ما تحمل الأرض ما قد تظل السماءُ
وللقلب ما يمنح القلبُ ما يسترد الفداءُ
وللدم من وطني ما تضيء الدماءُ.
ولي من خدود الصبايا القواتل ما يقطف الإشتهاءُ.
وأن النهايات يكتبها الابتداءُ!!
وأن النهايات يكتبها الابتداءُ!!

ملحق رقم (2)

الحـــــب ثانيـــــة

قَمَرٌ على كَتِفي..
وشيءٌ مثلُ رائحةِ اشتعالِ الزنبق البريِّ..
يسري في فضاء الروحِ..
أسمع من تخوم العمر إيقاعَ الجيادِ العادياتِ..
المقبلاتِ، المدبراتِ، الموغلاتِ وراءَ حُلْمِ الفاتحينَ..
كأنَّ زوبعةً تقومُ الآن في جَسَدي..
كأنَّ يداً من النعناع تُوقد شعلةَ الذكرى..
وتبعثُ في المدى الطفلَ الذي كانت تُرَبّيه الغزالةُ..
ثم تُؤْويه النجومُ
من أين يأتي كلُّ هذا البحرِ، هذا الجمرِ،
هذا الوردِ، هذا الشهدِ، هذا الوجدِ، هذا الرعدِ،...
من أين العصافيرُ التي تحتلُّ حنجرتي، ومن أين الغيومُ!
من أين موسيقى السنابلِ، لسعة القُرّاصِ..
أصداءُ النوارسِ، دفْقة الشعر العَصِيِّ!
من أين موسيقى الرعاة تعيدني مِنّي إلَيَّ!
من أين يخطفُ لونَه هذا المساءُ
الحبُّ ثانيةً إذنْ..
والأرضُ تَصْعَدُ كي تُقبِّلها على ألَقٍ سماءُ!

.....

الحبُّ ثانيةً..
تعاليْ وادخلي في قلب مملكتي
إلى طقسٍ من البَخّور والفوضى
إلى حيثُ النوافذُ مشرعاتٌ للغيوم وللنجومِ..
للفصول، وللرياح، وللخيولِ الطائراتِ..

وكلِّ ما تلِدُ الخرافاتُ القديمةُ، كلِّ ما يلِدُ الفضاءُ
عندي كلامٌ تأنس الغيلان منهُ وتستعيرُ براثناً منه الظّباءُ
عندي كلام تستفيقُ على مواجعه النساءُ
عندي كلامٌ نصفه عرسٌ، ونصفٌ كربلاءُ!

الحب ثانية..
تعالَيْ وادخلي في قلب مملكتي
إلى حيث الزمان بلا زمان والمكان بلا مكانِ
فهنا المعري يقرأ الدنيا ويكتشف المعاني في المعاني
وهنا المَعَرّي يقرأ التاريخ والآماد في خطف الثواني
ويرى الملاحم والمعارك والمعارج والمدارج في جذوع السنديانِ
وهنا المعري يُبصر الأضداد في الأضدادِ..
والدنيا تدور كما تشاء لها الأماني
وهنا المعري في سرير الشهد يكتشف الزوابع والتوابع في الجسدْ
وهنا المعري قد أضاعتْ مقلتاه الى الأبدْ
وهنا المعري لازماً ما يلزمُ
نهداً كحُقّ العاج مبهوراً يُعلّمه الذي لا يعلمُ
وهنا أبو الحسن النّواسي
متوحّداً في الكون يصنع كونه في قعر كاسِ
ويرى التباساً في الحقيقةِ، والحقيقةَ في التباسِ
ويرى انتحار العشق والعشّاق ما بينَ احتراسٍ واحتراسِ
ويرى برغو كؤوسه ما لا تجيء به الأماسي
وطناً بلا عسسٍ وخبزاً ساخناً ويداً تواسي
ويرى بعيراً طائراً، طفلاً يطارد نجمةً..
قمراً يقوم من الحصى..
وغزالة تحنو عليها ذئبةٌ..
ويرى انبثاقَ البحرِ والحيتانِ في الأرض اليباسِ
ويرى على رأس الشهيد يمامةً، ويرى الطّغاةَ بغير راسِ
ويرى بلاداً تستعيدُ سماءَها وطيورَها

ويرى شعوباً تدفن الموتى أخيرا
ويرى أسيراً يستعيرُ من القطاةِ جناحَه حتى يطيرا
ويرى أصابعَ عاشقٍ تمتدّ مصباحاً منيرا
فدعي سؤالك واتبعيني
نامي على روحي، على صدري، على شعري، على جمري
على عشب تخلَّق من جنوني
نامي على غيم تقطَّر من حنيني
نامي على موجٍ تكوَّن من فنوني
نامي وكوني مثلما شاءت ظنوني
نامي أكنْ، نامي تكوني
ودعي سؤالك واتبعيني
مُرّي براحتكِ النديّة فوق روحي واعزفيني
ما زال في صدري أغانٍ يبحثُ الشرطيُّ عنها..
والمدى حَرَسٌ، وأحلامي يقيني
الحب ثانيةً... وليس الحبُّ إلا أن أكون وأن تكوني!
وطني يداكِ، ولا أرى فيما أرى
إلا فضاءً حافلا بالقبّراتِ
وأرى الأزقّة والسنابل والمصاطب والبيادرَ..
والخرافات التي صنعتْ عوالم كائناتي
وأرى الجدائل تشنق العشّاق والطلاب في درب البنات
وأرى صبيّاً هائماً..
ألقى كراريسَ القواعد حين فاجأه الهوى عصراً..
وخلّفه قتيلاً في العيون القاتلاتِ
الحب ثانيةً.. وليس الحب إلا أن أكون وأن تكوني
فدعي سؤالك واتبعيني
حتى تخوم المستحيلْ
ناري براكين الجسدْ
ودمي نخيلْ

والروح أسرار الأبد
والعمر أكثره قليلْ
في داخلي يعدو ولدْ
خلف الفراشة والصهيلْ
قلبي بلادٌ في بلدْ
ودمي استعارات الأصيلْ
لغتي انبثاق النورس البحري من موج يكفّنه المساء
لغتي بحارٌ ضلَّ فيها السندبادْ
بحثاً عن امرأة تعيدُ الروحَ للروح التي صعدتْ بها ريحُ الرمادْ
لغتي بلاد في البلاد
لغتي مروجٌ من ذهبْ
لغتي عناقيدُ الغضبْ
لغتي عبارات القصب
لغتي خيال نازف من عمق ذاكرة العربْ
لغتي مرايا الروح، إيقاعُ السنابلِ..
حين تنمو في جدارِ السجنِ، في أفقٍ تُطوّقه السلاسلْ
لغتي غزال نائمٌ ما بين مقتول وقاتلْ
لغتي إذا شاءتْ زنابقُ، أو حرائقُ..
أو نمارقُ، أو بنادقُ..
أو نهودٌ، أو قنابلْ
لغتي اشتعال القلب في درب الصبايا
لغتي شهيدٌ لم يزل يمشي على دمِهِ وما زالت تطارده الشظايا
أنا من أنا..؟
أنا ساعةُ العصفِ الجميلِ، أنا هبوب الزوبعة
وأنا صعودٌ في الفضاء، أنا الحدودُ المشرعة
وأنا البيارق والبيادق والفصول الأربعة
في لحظة تلد الزمانَ ولا يُطوّقها الزمانُ
وأنا المكان لكل من عزّتْ مراميه وضاق به المكانُ
وأنا مشاع للعصافير النبيلة

وأنا شراع المبحرين إلى الشطوط المستحيلة
وأنا فَراش دائر أنّى تدور به جديلة
النيلُ ينبع من شراييني، فما ثَمَّ امرأة
ذاقتْ على عجل هوايْ
إلا وظلّتْ جمرةٌ ظمأى تُعاودها
ويحملها الحنين إلى حمايْ
فدعي سؤالكِ.. واتبعيني
الحبُّ ثانيةً.. وليس الحبُّ إلا أن أكون وأن تكوني

وهنا الذي أبلى بمطلب روحه جسماً يروح بغير زادِ
يمضي على قلقٍ وتُسْلمُه الرياحُ لكل وادِ
الخيل تعرفه، وتعرفه الليالي والأغاني والبوادي
– ما أنتَ في كلّ البلادِ، وما تريدُ من البلادِ؟
– كلُّ البلادِ طويتُها...
لكنني ما زلتُ أبحث في فضاء الروح عن نجمٍ يدلُّ على بلادي
وأريد أن أُعْلي بلادي
وطناً من الشعراءِ والعشّاق..
لا كافورُ يحكمه، ولا الشرطيُّ يطلعُ فيه من لونِ المدادِ

وهنا أبو حيّانَ يوغِلُ في اغتراب الرّوحِ..
لا الدنيا تراوده، ولا الصحراء تعرفهُ..
ولا بغدادُ تمنَحُه يَدَيْها
أوّاهِ ما أقسى اغترابَ الروحِ في زمنٍ..
يرى الشعراءَ والأدباءَ والحكماء نافلةً..
وحاشيةً يريحُ التاجر العِنّين ركبتهُ عليها
فاحرقْ كتابكَ أيها العقل النبيلُ
وادفنْ سؤالك في المدى، ولينتحرْ فيكَ النخيلُ
وانصبْ لشمس الله وَجْهَكَ، قد دعاك له الرحيلُ
لا الدار دارُك، لا ولا الصفصاف ينمو عند بابكَ..

والهوى عَجَلٌ، وحلمك مستحيلُ
والغانيات يمِلْنَ أنّى هذه الدنيا تميلُ
هذا زمان ليس يعرفُ فيه قاتِلَهُ القتيلُ
هذا زمان نصفُه أمسٌ وحاضره دخيلُ
العمرُ ضاع على طريق العمرِ، والآن ابتدا الموتُ الطويلُ
فارحلْ فقد أذنَ الرحيلُ
ارحلْ إلى زمنٍ وراءَ الأزمنة
أشعلْ يَدَيْكَ علامةً، واجعلْ فؤادَكَ أحْصِنَة
وابدأْ حوارَ الروح.. تلقَ الروحَ في الدّفلى.. وفي سرب المها والسوسنة!
اِرحلْ إليّ
واطوِ المكانَ إلى مكاني، والزمانَ إلى زماني
فأنا استراحاتُ المحاربِ والمحاربِ..
مَجْمَعُ الأضدادِ في مَلْقى المشارقِ والمغاربِ..
يخرج المتحاربونُ من الخنادق ساعةً..
يتبادلون التبغ والأحلام والأشعار والذكرى..
ويروون النكات عن الحروبِ...
ويضحكونَ، ويَسْعُلونَ، ويحزنونَ..
ويذكرون نساءهم وصغارهمْ،
ويترجمون رسائل الأحباب فيما بينهم
– هل صدفةٌ أنيّ ولدتُ هنا، وأنتَ هناكَ..
حتى نلتقي فيما يُفرّقنا
ونشبه بعضنا فيما يُمزّقنا..
وتجمعنا الرصاصةُ في صعيد الموتِ..
ما اسمُكَ، ما اسم زوجتك الجميلةِ..
ما اسم حارتك البعيدة، أين أكملتَ الدراسة؟.. لا تُجِبْ!
أخشى التقاء الروح في المُطْلَقْ
أخشى امتزاج الحلم في الزنبقْ
أخشى انطفاء النار في الخندقْ

فلنفترقْ قبل اكتمال المعرفَةْ
فأنا وأنت محاربانِ ولا يليقُ بنا سؤالُ الفلسفةْ
قد نلتقي في دمعة الأُمَّيْنِ..
حين نعود في كَفَنَيْنِ.. من صنعي وصنعِكْ!
قد نلتقي في سروةٍ طَلَعَتْ على بعضي وبعضكْ
لا شيءَ بعد الآن إلا أن تكون ولا أكونْ
أو أن أكون ولا تكونْ
إذنِ الوداعا
لم تتسع هذي الحدودُ لحلمنا، فلعلَّ في الموتِ اتساعا
فقلِ الوداعا
وقلِ الوداعا
وغداً أراكَ إذا نَبَتْ عني وعنكَ رصاصتانِ
منّي ومنكَ، لنلتقي بعضَ الثواني
في ظلِّ هذا السنديانِ
حيث استراحاتُ المحاربِ والمحاربِ..
مَجْمَعُ الأضدادِ في ملقى المشارقِ والمغاربِ..
إذ يُضيءُ العاشقانِ
إذ لا فواصلَ للزمان ولا حدوداً للمكانِ
وأنا وأنتِ العاشقانِ
فدعي سؤالَكِ واتبعيني
وطني جبيني
ويداكِ نخلٌ، والمدى رَحْبٌ، وأحلامي يقيني
ولديَّ من عينيكِ عشقٌ يملأ الدنيا صهيلا
ولديَّ من عينيكِ عشقٌ يوقظ الموتى ويُرْديني قتيلا
ولديَّ من عينيكِ عشقٌ يملأ الدنيا زنابقْ
ولديَّ من عينيكِ عشقٌ يستضيءُ بنارِه مليونُ عاشقْ
ولديَّ من عينيكِ عشقٌ ربّما يكفي..
لكي تتناسلَ الدّفلى على حدّ الخنادقْ
ولديَّ من عينيكِ عشقٌ ربّما يكفي..

لكي يتفتّقَ الرّمّان من خشب البنادق والمشانقْ
فدعي سؤالكِ واتبعيني
نامي على روحي، على صدري، على جمري، على شعري،
على عشب تخلَّقَ من جنوني
نامي على غيم تَقَطَّر من حنيني
نامي على موجٍ تكوّن من فنوني
نامي وكوني مثلما شاءتْ ظنوني
نامي أَكُنْ، نامي تكوني
الحب ثانيةً..
وليس الحبُّ إلا أن أكون وأن تكوني..!

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

1- الآغا، يحيى زكريّا: جماليّات القصيدة في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الثقافة، ط1، الدوحة، 1996م.

2- إبراهيم، جودت: ملامح نظريَّة في نقد الشعر العربيّ، (د.ط)، حمص، 1994م.

3- إبراهيم، ريكان: رؤية نفسيّة للفنّ – دراسة نفسيّة اجتماعيّة لعلاقة الإنسان بالموسيقى والمسرح والرسم، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط1، بغداد، 1997م.

4- إبراهيم، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ، دار المعارف، ط3، مصر، 1981م.

5- ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637هـ): المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل عويضة، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 1998م.

6- ابن أحمد، محمّد، وآخرون: البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدين المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفسطينيين، ط1، القدس، 1998م.

7- أدونيس، علي أحمد سعيد: ديوان الشعر العربيّ، (د.ط)، بيروت، 1964م.

8- – زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1978م.

9- – مقدّمة للشعر العربيّ، دار العودة، ط1، بيروت، 1975م.

10- أرسطو طاليس: فنّ الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، (د.ط)، (د.ت).

11- إسماعيل، عزّ الدين: الأدب وفنونه – دراسة ونقد، دار الفكر العربي، (د.ط)، القاهرة، 2002م.

12- – الأسس الجمالية في النقد العربيّ – عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط1، مصر، 1955م.

13- – التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1963م.

14- – الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، المكتبة الأكاديمية، ط6، مصر، 2003م.

15- أبو إصبع، صالح: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975 – دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1979م.

16- ألف ليلة وليلة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، بيروت، 1996م.

17- أمين أحمد: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصريّة، مكتبة النهضة المصريّة، ط2، القاهرة، 1953م.

18- أنيس، إبراهيم: الأصوات اللّغويّة، دار النهضة العربيّة، ط3، القاهرة، 1961م.

19- أنيس، إبراهيم: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط7، 1993م.

20- وآخرون: المعجم الوسيط، ط2، القاهرة، 1972م.

21- – موسيقى الشعر، ط5، 1981م.

22- أيّوب، عبد الرحمن: الكلام: إنتاجه وتحليله، مطبوعات جامعة الكويت، (د.ط)، 1984م.
23- باختين، ميخائيل: قضايا الفنّ الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط1، بغداد، 1986م.
24- بارت، رولان: الكتابة في درجة الصّفر، ترجمة: نعيم الحمصيّ، منشورات وزارة الثقافة، (د.ط)، دمشق، 1970م.
25- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1987م.
26- بتلهايم، برونو: التحليل النفسيّ للحكايات الشعبيّة، ترجمة: طلال حرب، دار المروج، (د.ط)، بيروت، 1985م.
27- البحراويّ، سيّد: الإيقاع في شعر السيّاب، نوّارة للترجمة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 1996م.
28- البخاري، أبو عبد الله محمد (ت 256هـ): صحيح البخاري، مكتبة دار السلام، ط2، الرياض، 1999م.
29- بدوي، محمّد مصطفى: كولردج، دار المعارف، (د.ط)، مصر، 1958م.
30- بدير، حلمي: أثر الأدب الشعبيّ في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د.ط)، الإسكندرية، 1997م.
31- بزراوي، باسل: ملامح الغربة والحنين في الشعر الشعبيّ الفلسطينيّ، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، ط1، رام الله، 2001م.
32- البعلبكي، منير: موسوعة المورد – دائرة معارف إنجليزية عربية، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1981م.
33- بك، كمال خير: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1986م.
34- بكّار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1982م.
35- بنّيس، محمّد: الشعر العربيّ الحديث – بنياته وإبدالاتها (1)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1989م.
36- – الشعر العربي الحديث – الشعر المعاصر (3)، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 2001م.
37- – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيويّة تقريبيّة، دار العودة، ط1، بيروت، 1979م.
38- بورا، س.م ، وكريكوريو: لوركا قيثارة غرناطة، ترجمة: كاظم جواد، وسلافة حجاوي، مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية، ط2، رام الله، 1998م.
39- البيّاتي، عبد الوهّاب: تجربتي الشعريّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1993م.
40- تبرماسين، عبد الرحمن: العروض وإيقاع الشعر العربيّ، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003م.
41- تليمة، عبد المنعم: مداخل إلى علم الجمال الأدبيّ، دار الثقافة، (د.ط)، القاهرة، 1978م.

42- ابن تميم، علي: السّرد والظاهرة الدراميّة – دراسة في التجلّيات الدراميّة للسّرد العربيّ القديم، المركز الثقافي العربيّ، ط1، الدار البيضاء، 2003م.
43- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255هـ): البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، (د.ت).
44- – الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربيّ، ط3، بيروت، 1969م.
45- الجبر، خالد: تحوّلات التّناصّ في شعر محمود درويش – ترائي سورة يوسف نموذجاً، منشورات جامعة البترا الخاصة – عمادة البحث العلميّ، (د.ط)، الأردن، 2004م.
46- الجرجاني، عبد القاهر (ت 471هـ): دلائل الإعجاز، علّق عليه: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة، 1992م.
47- الجزائري، محمد: تخصيب النصّ، الأسطورة – السّيرة الشعبيّة – الرمز ... المشهد الشعريّ في الأردن (نماذج)، طباعة مطابع الدّستور التجاريّة، (د.ط)، عمّان، 2000م.
48- الجزار، محمّد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (د.ط)، 1998م.
49- – لسانيات الاختلاف – الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النصّ في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2002م.
50- جعفر، عبد الكريم راضي: رماد الشعر – دراسة في البنية الموضوعيّة والفنيّة للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط1، بغداد، 1998م.
51- ابن جعفر، قدامة (ت 327هـ): نقد الشعر، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).
52- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (ت 392هـ): الخصائص، تحقيق: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، (د.ط)، (د.ت).
53- جونسون، لاف: الجمالية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، (د.ط)، الجمهورية العراقية، 1978م.
54- الجوهر، زاهر: شعر المعتقلات في فلسطين 1967م – 1993م، منشورات المركز الثقافي الفلسطيني "بيت الشعر"، ط1، رام الله، 1997م.
55- الجيّار، مدحت: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشّابيّ، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995م.
56- – موسيقى الشعر العربيّ – قضايا ومشكلات، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1995م.
57- الجيّوسي، سلمى الخضراء: موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر – الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1997م.
58- حاتم، عماد الدين: النقد الأدبي – قضاياه واتجاهاته الحديثة، دار الشرق العربيّ، ط2، بيروت، 1994م.

59- الحاوي، إيليّا: الرمزيّة والسرياليّة في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1983م.
60- حبيب، بروين: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999م.
61- حجاب، نمر حسن: الأغنية الشعبية في شمال فلسطين، رابطة الكتاب الأردنيين، (د.ط)، 1981م.
62- حجازي، أحمد توفيق: موسوعة الأمثال الفلسطينية، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، الأردنّ، 2002م.
63- حجازي، محمد: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الاسكندرية، 2001م.
64- الحديدي، صبحي، وآخرون: زيتونة المنفى – دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1998م.
65- حركات، مصطفى: الصوتيات والفونولوجيا، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، 1998م.
66- حسام الدين، كريم زكي: أصول تراثية في اللّسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصريّة، ط3، 2001م.
67- حسّونة، خليل إبراهيم: الحجر الفلسطيني – الفعل والإبداع (الانتفاضة وسؤال القصيدة)، دار ابن خلدون للنشر والتوزيع، ط2، غزة، 2002م.
68- حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، ط1، 1994م.
69- حمزة، حسين: مراوغة النصّ – دراسات في شعر محمود درويش، مكتبة كلّ شيء، (د.ط)، حيفا، 2001م.
70- أبو حميدة، محمّد صلاح: الخطاب الشعريّ عند محمود درويش – دراسة أسلوبيّة، مطبعة المقداد، ط1، غزة، 2000م.
71- أبو خضرة، سعيد: تطوّر الدّلالات اللّغويّة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001م.
72- خليل، إبراهيم: الأسلوبيّة ونظريّة النّص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1997م.
73- ـــ الضفيرة واللّهب – دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر، منشورات أمانة عمّان الكبرى، ط1، الأردن، 2000م.
74- ـــ مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2003م.
75- الخليلي، علي: الغول – مدخل إلى الخرافة العربيّة، مطابع الاقتصاد بنابلس، ط1، 1982م.
76- خوجة، غالية: قلق النصّ محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003م.
77- خوري، مِنَح: الشعر بين نقاد ثلاثة (اختيار وترجمة)، دار الثقافة، (د.ط)، بيروت، 1966م.

78- داوسن، س. دبليو: الدرامة والدرامي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، (د.ط)، العراق، 1981م.

79- الداية، فايز: جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت، 1990م.

80- درويش، أحمد: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996م.

81- درويش، محمود: ذاكرة للنسيان، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، (د.ط)، رام الله، 1997م.

82- الدّليمي، سمير: الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط1، العراق، 1990م.

83- الدّليمي، منصور: المكان في النصّ المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1999م.

84- دوران، مانويل: لوركا – مجموعة مقالات نقدية، ترجمة: عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (د.ط)، العراق، 1980م.

85- الدوسري، أحمد: أمل دنقل – شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2004م.

86- أبو ديب، كمال: جدليّة الخفاء والتجلي – دراسات بنيويّة في الشعر، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1984م.

87- ـــــــــ: في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذريّ لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1981م.

88- ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، (د.ط)، بيروت، 1967م.

89- الديك، نادي ساري: ما قالته غزة للبحر – دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، رام الله، 1998م.

90- ـــــــــ: محمود درويش – الشعر والقضية، دار الكرمل، ط1، 1995م.

91- دي لويس، سيسل: الصورة الشعريّة، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الفليح للنشر، (د.ط)، الكويت، (د.ت).

92- ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقّي – دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط1، الأردن، 2000م.

93- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1999م.

94- رشيد، عدنان: دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 1985م.

95- ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت 456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، (د.ط)، بيروت، 2004م.

96- رضوان، عبد الله، ومحمد المشاريخ: أنطولوجيا عمّان الأدبية، منشورات أمانة عمّان الكبرى، (د.ط)، 1999م.

97- الرواشدة، سامح: فضاءات الشعرية – دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، (د.ط)، الأردن، 1999م.

98- أبو ريان، محمد: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 1988م.

99- ريتشاردز، إ. ا: مبادئ النقد الأدبيّ، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، (د.ط)، القاهرة، 1963م.

100- ريد، هربرت: طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، (د.ط)، دمشق، 1997م.

101- زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، طرابلس، 1978م.

102- – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، (د.ط)، دار الفصحى للطباعة، 1977م.

103- الزعبي، أحمد: التناصّ نظريّا وتطبيقيّا، مؤسّسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، عمّان، 2000م.

104- – التيارات المعاصرة في القصّة القصيرة (في مصر)، ط1، 1995م.

105- زكي، أحمد: في سبيل موسوعة علميّة، دار الشروق، ط3، بيروت، 1982م.

106- أبو زيد، علي: الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1996م.

107- ساعي، أحمد بسّام: حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث، (د.ط)، دمشق، 1978م.

108- سرحان، نمر: أغانينا الشعبيّة في الضفة الغربيّة، دائرة الثقافة والفنون، ط1، عمّان، (د.ت).

109- – الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1988م.

110- السعافين، إبراهيم: تحوّلات السّرد – دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، ط1، عمّان، 1996م.

111- سعيد، خالدة: حركيّة الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت، 1979م.

112- سقيرق، طلعت: الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني – من قصيدة الثبات إلى قصيدة الانتفاضة في الوطن المحتلّ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، 1993م.

113- سلامي، سميرة: الاغتراب في الشعر العباسي – القرن الرابع الهجري، دار الينابيع، ط1، دمشق، 2000م.

114- سليمان، خالد: المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، رام الله، 1999م.

115- السوّاح، فراس: لغز عشتار: الألوهيّة المؤنّثة وأصل الدين والأسطورة، سوها للدراسات، (د.ط)، نيقوسيا، 1985م.

116- السوداني، مراد: صورة الغناء – دراسات في إبداع المتوكّل طــه، دار الماجــد للنــشر والتوزيع، ط1، رام الله، 2003م.

117- السيّد، عزّ الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمّدية بالأزهر، ط1، القاهرة، 1978م.

118- سيف، وليد:

أ) الدواوين:

– تغريبة بني فلسطين، دار العودة، ط1، بيروت، 1979م.

– قصائد في زمن الفتح، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1969م.

– وشم على ذراع خضرة، دار العودة، ط1، بيروت، 1971م.

ب) القصائد غير المنشورة:

– البحث عن عبد الله البرّيّ.

– الحبّ ثانية.

119- السيوطي، جلال الدين (ت 911هـ): بغية الوعاة في طبقات اللّغويّين والنحاة، تحقيــق: (محمد أبو الفضل إبراهيم)، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1965م.

120- شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسّسة العربيّة للدراســات والنشر، ط1، بيروت، 1980م.

121- شاعريّة التاريخ والأمكنة – حوارات مع الشاعر عزّ الدين المناصرة، المؤسسة العربيــة للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000م.

122- شاهين، أسماء: جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبــرا، المؤســسة العربيــة للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001م.

123- شاهين، سمير الحاجّ: لحظة الأبديّة – دراسة الزّمان في أدب القرن العشرين، المؤســسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980م.

124- الشايب، أحمد: الأسلوب – دراسة نقدية تحليليّة لأصول الأســاليب الأدبيّــة، المطبعــة الفاروقية، (د.ط)، الإسكندرية، 1939م.

125- شبانة، ناصر: الانتشار والانحسار – دراسة في حياة عبد الرحيم عمــر وشــعره، دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 2002م.

126- – المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، ســعدي يوســف، محمــود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2002م.

127- الشعراوي، ناهد: عناصر الإبداعي الفنّي في شعر عنترة، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1996م.

128- شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1978م.

129- الشلبي، محمود: عبد الرحيم محمود شاعرا ومناضلا، مطبعة الخالدي، ط1، عمّان، 1984م.

130- أبو شمالة، فايز: السّجن في الشعر الفلسطيني 1967-2001م، المؤسسة العربية للإرشاد القومي، ط1، رام الله، 2003م.

131- الشناوي، علي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيليّ، مكتبة الآداب، ط1، 2003م.

132- شنوان، يونس: اللّون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك – عمادة البحث العلميّ، (د.ط)، الأردن، 1999م.

133- الشوكاني، محمد بن علي (ت 1250هـ): فتح القدير الجامع بين فنّي الرواية والدراية من علم التفسير، دار الفكر، (د.ط)، بيروت، 1983م.

134- شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994م.

135- – سيمياء النّصّ الشعريّ – اللّغة والخطاب الأدبيّ، ترجمة: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، (د.ط)، 1993م.

136- الصّائغ، عبد الإله: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – الحداثة وتحليل النصّ، المركز الثقافي العربيّ، ط1، الدار البيضاء، 1999م.

137- الصّائغ، وجدان: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث – رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003م.

138- صالح، بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2000م.

139- الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جماليّة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 1998م.

140- أبو صبيح، يوسف: المضامين التراثية في الشعر الأردنيّ المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، ط1، عمّان، 1990م.

141- صدوق، راضي: شعراء فلسطين في القرن العشرين – توثيق أنطولوجي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000م.

142- صقر، محمد جمال: علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، مطبعة المدنيّ، ط1، القاهرة، 2000م.

143- الصكر، حاتم: كتابة الذات – دراسة في واقعية الشعر، دار الشروق، ط1، 1994م.

144- الصمادي، امتنان: شعر سعدي يوسف – دراسة تحليليّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001م.

145- ضيف، شوقي: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف بمصر، (د.ط)، القاهرة، 1971م.
146- طه، المتوكّل: دراسة في الثلاثاء الحمراء لإبراهيم طوقان – البحث عن شاعر آخر، بيت المقدس للنشر والتوزيع، ط1، القدس، 2003م.
147- عاشور، فهد: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004م.
148- العاكوب، عيسى: العاطفة والإبداع الشعري – دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر، ط1، دمشق، 2002م.
149- عباس، إحسان: فنّ الشّعر، دار الشروق، ط1، عمّان، 1996م.
150- عباس، فيصل: الفلسفة والإنسان – جدليّة العلاقة بين الإنسان والحضارة، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 1996م.
151- العباس، محمد: ضدّ الذاكرة – شعريّة قصيدة النثر، المركز الثقافي، ط1، الدار البيضاء، 2000م.
152- عبد الحكيم، شوقي: سيرة بني هلال – دراسات في الأدب الشعبي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1983م.
153- عبد الدايم، صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1993م.
154- عبد الرحمن، ممدوح: القيمة الوظيفيّة للصوائت (دراسة لغويّة)، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 1998م.
155- عبد الرحمن، نصرت: في النقد الحديث – دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، ط1، عمّان، 1979م.
156- عبد الله، علي: الموسيقى التعبيريّة، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط1، بغداد، 1997م.
157- عبد اللطيف، محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1990م.
158- عبد اللطيف، محمد منال: الخطاب في الشعر، دار البركة للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 2003م.
159- عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، 1995م.
160- – مناورات الشعريّة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996م.
161- عبده، سمير: تحليل مائة حالة نفسية، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1986م.
162- عبد الهادي، تودّد: خراريف شعبيّة، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1980م.
163- عبد الوهاب، شكري: النصّ المسرحي – دراسة تحليلية لاصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، المكتب العربي الحديث، (د.ط)، الإسكندرية، 1997م.
164- عجينة، محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1994م.

165- العدوان، أمينة: دراسات في الأدب الأردني المعاصر، منشورات رابطة الكتّاب الأردنيين، (د.ط)، عمّان، 1976م.

166- عراق، عبد البديع: صورة الشهيد في الشعر الفسطيني المعاصر، مؤسسة الأسوار، ط1، عكا، 2002م.

167- عسّاف، عبد الله: الصورة الفنيّة في قصيدة الرّؤيا – تجربة الحداثة في مجلّة شعر وجيل الستينات في سورية، دار دجلة، ط1، سورية، 1996م.

168- العسكري، أبو هلال (ت 395هـ): كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1984م.

169- العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1984م.

170- ـــــــ: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 1997م.

171- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م.

172- ـــــــ: مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، (د.ط)، 1977م.

173- العقرباوي، زيدان: المرشد في علم التجويد، دار الفرقان، ط3، إربد، 1997م.

174- العلاق، علي جعفر: في حداثة النصّ الشعريّ – دراسة نقديّة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، رام الله، 2003م.

175- العلم، إبراهيم: الأدب المعاصر في فلسطين – دراسة تطبيقية، مركز الدراسات والتطبيقات التربويّة، ط1، القدس، (د.ت).

176- علي، إبراهيم محمد: اللّون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية)، جروس برس، ط1، لبنان، 2001م.

177- أبو علي، محمد توفيق: علم العروض ومحاولات التجديد، دار النفائس، ط1، بيروت، 1988م.

178- علي، ناصر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001م.

179- عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 1982م.

180- عيّاد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، 1982م.

181- ـــــــ: موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، (د.ط)، القاهرة، 1968م.

182- عيد، رجاء: لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، 2003م.

183- العيد، يمنى: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان، دار الفارابي، ط2، بيروت، 1988م.

184- العيسي، إسماعيل جبرائيل: نقض أصول الشعر الحرّ – دراسة نقدية في العروض وأوزان الشعر الحرّ، دار الفرقان، ط1، عمّان، 1986م.

185- غانم، رمضان: جماليات الفنون، وفلسفة تاريخ الفنّ عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1992م.

186- الغذامي، عبد الله: تشريح النصّ – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1987م.

187- الغرقي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، (د.ط)، المغرب، 2001م.

188- الغنيم، إبراهيم: الصورة الفنية في الشعر العربي – مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1996م.

189- غنيم، كمال: عناصر الإبداع الفنّي في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 1998م.

190- الغول، غالب: العارض لأوزان الأشعار – دليل وبرهان، ط1، الأردنّ، 2005م.

191- غيبير، أرمان، ولويس يارو: فديريكو غارسيا لوركا – الشاعر والإنسان، ترجمة: كميل داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.ط)، بيروت، 1975م.

192- فخر الدين، جودت: الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر)، دار المناهل، ط1، بيروت، 1995م.

193- فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995م.

194- – إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م.

195- – نظرية البنائية في النقد الأدبيّ، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م.

196- فهمي، ماهر: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، (د.ط)، 1970م.

197- فهمي، مصطفى: التكيّف النفسيّ، دار مصر للطباعة، (د.ط)، 1978م.

198- فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النفسيّ في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 1998م.

199- فينلي، م. إ: عالم أديسيوس، ترجمة: حلمي عبد الواحد خضرة، دار نهضة مصر، (د.ط)، 1968م.

200- قاسم، سيزا: القارئ والنص – العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002م.

201- قاسم، عدنان: التصوير الشعري (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية)، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، ليبيا، 1980م.

202- قاسم، نادر: تجربة إميل حبيبي القصصيّة والروائية حتى عام 1991م، مكتب وزارة الثقافة، ط1، الخليل، 2000م.

203- القاسم، نبيه: الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا من خلال مجلّة الجديد 1953-1985م، دار الهدى للنشر، ط1، كفر قرع، 2003م.

204- القاضي، محمد: الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، ليبيا، 1982م.

205- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله (ت 276هـ): الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: محمد أحمد شاكر، دار الحديث، (د.ط)، القاهرة، 1996م.

206- قحطان، عبد الكريم: الصورة في شعر لطفي جعفر أمان، دار الثقافة العربية، ط1، الشارقة، 2002م.

207- قديح، فوزي: منتخب الأمثال الشّعبيّة الفلسطينيّة، (د.ط)، 2003م.

208- قضايا وشهادات، كتاب ثقافي دوري – الحداثة 2، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، (د.ط)، دمشق، 1991م.

209- القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، ط2، بيروت، 1981م.

210- قطب، سيّد: في ظلال القرآن، (د.ط)، (د.ت).

211- قطوس، بسّام: تمنّع النصّ متعة التلقي – قراءة ما فوق النصّ، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 2002م.

212- – سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمّان، 2001م.

213- – مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط1، الأردن، 2000م.

214- القلماوي، سهير: ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر، ط4، القاهرة، 1976م.

215- كتاب العهد الجديد، نداء الرجاء، (د.ط)، ألمانيا – شتوتغارت، 1996م.

216- الكركي، خالد: الرّموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، ط1، بيروت، 1989م.

217- كنوان، عبد الرحيم: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي قراق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2002م.

218- كنوني، محمد: اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1997م.

219- كولردج: النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية، ترجمة: عبد الحكيم حسّان، دار المعارف، (د.ط)، مصر، 1971م.

220- كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمريّ، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م.

221- كيوان، عبد العاطي: التناصّ القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط1، القاهرة، 1998م.

222- لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري – بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1995م.

223- لوركا، فيديريكو غارسيا: الأغاني وما بعدها، ترجمة: سعدي يوسف، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981م.

224- - قصيدة الغناء العميق وأغانٍ غجرية، ترجمة: سعد صائب، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، (د.ط)، دمشق، (د.ت).

225- الماكري، محمّد: الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991م.

226- المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999م.

227- مبروك، مراد: من الصوت إلى النصّ – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002م.

228- مختارات من شعر لوركا، ترجمة: عدنان بغجاتي، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).

229- أبو مراد، فتحي: الرمز الفني في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، (د.ط)، عمّان، 2004م.

230- - شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، (د.ط)، الأردن، 2003م.

231- المساوي، عبد السلام: البنيات الدالّة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 1994م.

232- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب – نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، ليبيا، 1977م.

233- المشايخ، محمد: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردنّ، مطابع الدستور، ط1، عمان، 1989م.

234- المصلح، أحمد: مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، دمشق، 1980م.

235- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناصّ، دار التنوير للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1985م.

236- – ديناميّة النصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1990م.

237- المقالح، عبد العزيز: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، دار العودة، ط2، بيروت، 1978م.

238- المقداد، قاسم: هندسة المعنى في السّرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، دار السّؤال للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 1984م.

239- مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الجيوسي، دار اليقظة العربية، (د.ط)، بيروت، 1963م.

240- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983م.

241- مندور، محمد: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

242- المنذري، زكي الدين عبد العظيم (ت 656هـ): الترغيب والترهيب، دار الحديث، (د.ط)، (د.ت).

243- منصور، عز الدين: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985م.

244- ابن منظور، جمال الدين محمد (ت 711هـ): لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، 1994م.

245- منير، وليد: جدليّة اللّغة والحدث في الدراما الشعرية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (د.ط)، 1997م.

246- موافي، عثمان: في نظريّة الأدب – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربيّ القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 1984م.

247- موسى، إبراهيم نمر: آفاق الرّؤيا الشعرية – دراسات في أنواع التناصّ في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2005م.

248- موسى، منيف: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السّيّاب، دار الفكر اللبناني، (د.ط)، بيروت، 1984م.

249- ميوميك، د.س: المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (د.ط)، الجمهورية العراقية، 1982م.

250- النابلسي، شاكر: قامات النخيل – دراسة في شعر سعدي يوسف، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1992م.

251- – مدار الصحراء – دراسة في أدب عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1991م.

252- ناصف، مصطفى: الصورة الأدبيّة، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م.
253- نافع، عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النصّ الشعري، مكتبة المنار، ط1، الأردن، 1985م.
254- النجّار، عبد الفتاح: التجديد في الشعر الأردنيّ 1950-1978م، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 1990م.
255- - تيسير سبّول شاعرا مجدّدا، مطابع الدستور التجاريّة، ط1، عمّان، 1993م.
256- النقاش، رجاء: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971م.
257-نوفل، يوسف: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار الاتحاد العربي للطباعة، ط1، مصر، 1985م.
258- النويهيّ، محمد: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971م.
259- - نفسيّة أبي نواس، مكتبة الخانجي بمصر، ط2، 1970م.
260- ابن هشام، أبو محمد عبد الملك (ت 218هـ): سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، دار الفكر، (د.ط)، بيروت، 1937م.
261- هلال، محمد غنيمي: الرّومانتيكيّة، دار الثقافة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).
262- - النقد الأدبي الحديث، ط3، (د.ت).
263- أبو هيف، عبد الله: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004م.
264- الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث – مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 2002م.
265- الوصيفي، عبد الرحمن: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2003م.
266- ومض الأعماق – مقالات في علم الجمال والنقد، ترجمه عن الفرنسية: علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، ط1، دمشق، 2000م.
267- وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م.
268- ويليك، رينيه، واوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.ط)، بيروت، 1987م.
269- ياغي، عبد الرحمن: البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن 1967-1985م، دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 1997م.
270- - دراسات في شعر الأرض المحتلة، معهد البحوث والدراسات العربية، (د.ط)، 1969م.

271- ياغي، عبد الرحمن: في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، رام الله، 1999م.

272- اليافي، نعيم: تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، دمشق، (د.ت).

273- ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1988م.

274- يحياوي، رشيد: الشعر العربيّ الحديث – دراسة في المنجز النصيّ، إفريقيا الشرق، (د.ط)، المغرب، 1998م.

275- اليسوعي، روبرت كامبل: أعلام الأدب العربي المعاصر – سير وسير ذاتية، الشركة المتحدة للتوزيع، ط1، بيروت، 1996م.

276- اليسوعي، هنري: العربية الفصحى نحو بناء لغويّ جديد، تعريب وتحقيق: عبد الصبور شاهين، المطبعة الكاثوليكية، ط2، بيروت، 1966م.

277- يقطين، سعيد: انفتاح النصّ الروائيّ – النصّ والسياق، المركز الثقافي العربيّ، ط2، الدار البيضاء، 2001م.

278- اليوسفي، محمد: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، ط2، تونس، 1992م.

279- يونس، عبد الحميد: معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي – عربي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1983م.

280- يونس، علي: النقد الأدبيّ وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1985م.

الدّوريّات:

1- إبراهيم، نبيلة: المفارقة، مجلّة: فصول، مجلد 7، عدد 3+4، مصر، 1987م.

2- الأسطة، عادل: تغريبتنا الفلسطينية، جريدة الأيّام، عدد 3241، فلسطين، 2005/1/30م.

3- الأمين، محمد سالم: اللغة المفارقة في رواية شرف، مجلة: إبداع، عدد 4، مصر، 1999م.

4- جاسم، عباس عبد: الإيقاع النفسيّ في الشعر العربي، مجلة: الأقلام، عدد 5، بغداد، 1985م.

5- حسن، عبد الناصر: قراءة تناصيّة في ديوان: "يسقط الصمت كمدية"، مجلّة: إبداع، عدد 5، مصر، 1996م.

6- أبو خشان، عبد الكريم: ذاكرة الزيتون – توفيق زياد 1929-1994، مجلّة: فصول، مجلّد 15، عدد 4، مصر، 1997م.

7- دحبور، أحمد: من وليد سيف إلى عبد الله البرّيّ، مجلّة: بيادر، عدد 2، تونس، 1990م.

8- ربابعة، موسى: الانحراف مصطلحا نقديا، مجلّة: مؤتة للبحوث والدراسات، مجلّد 10، عدد 4، جامعة مؤتة، الأردن، 1995م.

9- – التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية، مجلّة: مؤتة للبحوث والدراسات، مجلّد 5، عدد 1، جامعة مؤتة، الأردن، 1990م.

10- – اللغة، المكان، اللّون – علامات بارزة في شعريّة إبراهيم نصر الله، مجلة: أفكار، عدد 160، عمّان، 2002م.

11- الرواشدة، سامح: تحوّلات بحر المتدارك – دراسة في ديواني: المطر في الداخل، وأناشيد الصباح لإبراهيم نصر الله، مجلّة: أفكار، عدد 132، عمّان، 1998م.

12- – التوازي في شعر يوسف الصّائغ وأثره في الإيقاع والدّلالة، مجلّة: أبحاث اليرموك، مجلّد 16، عدد 2، جامعة اليرموك، الأردن، 1998م.

13- زايد، علي عشري: السندباد بين التراث والشعر المعاصر، مجلّة: الثقافة العربيّة، عدد 4، الجمهوريّة الليبية، 1974م.

14- الزعبيّ، أحمد: دلالات التناصّ في قصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مجلّة: دراسات، مجلد 22، عدد 5، الجامعة الأردنية، الأردنّ، 1995م.

15- سعيد، شاكر حسين: قلق السندباد البحريّ، مجلّة: الآداب، عدد 4، بيروت، 1958م.

16- الشريقي، أحمد: حوار مع الشاعر والمؤلّف الدرامي – د. وليد سيف، مجلّة: أفكار، عدد 161، عمّان، 2002م.

17- الشمعة، خلدون: تقنية القناع – دلالات الحضور والغياب، مجلّة: فصول، مجلد 16، عدد 1، مصر، 1997م.

18- صالح، فخري: وليد سيف: احتفال الطبيعة والنبات بجسد الشهيد (1)، جريدة: الدستور، الأردنّ، 1990/1/12م.

19- صياغ، فائز: نافذة على الشعر العالميّ – فيديريكو غارسيا لوركا، مجلّة: الأفق الجديد، عدد 8، القدس، 1964–1965م.

20- الطرابلسيّ، محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع، مجلّة: حوليّات الجامعة التونسية، عدد 32، تونس، 1991م.

21- عباس، محمود جابر: الصورة الفنية وسلطة اللّون، مجلّة: جذور، مجلد: 7، جزء 13، جدّة، 2003م.

22- عبد العزيز، أحمد: أثر فيديريكو غارسيا لوركا في الأدب العربي المعاصر، مجلّة: فصول: مجلد 3، عدد 4، مصر، 1983م.

23- عبد الفتاح، بلال كمال: قراءة تحليليّة لحكاية عبد الله البحري وعبد الله البرّيّ من قصص ألف ليلة وليلة، مجلّة: أفكار، عدد 150، عمّان، 2001م.

24- عثمان، اعتدال: جماليات المكان، مجلّة: الأقلام، عدد 2، بغداد، 1986م.

25- العظمة، نذير: عشتار: الصورة والمضمون في الشعر العربي الحديث، مجلّة: المعرفة، عدد 437، الجمهورية السورية، 2000م.

26- العفّ، عبد الخالق محمّد: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلّة: الجامعة الإسلامية، مجلد 9، عدد 2، غزّة، 2001م.

27- الفريجات، عادل: العلاقة بين الموسيقى والمعنى في الشعر، مجلّة: شؤون أدبية، عدد 7–8، الشارقة، 1988م.

28- فوّاز، مشهور: الصورة الشعرية وظاهرة التمرد في الشعر العربي الحديث، مجلّة: إبداع، عدد 2، مصر، 2000م.

29- قاسم، نادر: أساطير الموت والانبعاث في مجموعة (نهر الرماد) للشاعر خليل حاوي، مجلّة: جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد 3، فلسطين، 2004م.

30- قطوس، بسّام: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"، مجلّة: أبحاث اليرموك، مجلد 9، عدد 1، جامعة اليرموك، الأردنّ، 1991م.

31- لؤلؤة، عبد الواحد: دراميّة الشعر، مجلّة: الأقلام، عدد 4، بغداد، 1990م.

32- مبروك، مراد: جماليات التشكيل المكاني في البكاء بين يدي زرقاء اليمامة – دراسة نصيّة، مجلّة: علامات في النقد، مجلّد 9، جزء 34، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1999م.

33- المعداوي، أحمد: البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلّة: الوحدة، عدد 82–83، الرباط، 1991م.

34- المعموري، ناجح: الأطراس الأسطورية في نموذجين من الشعر الأردني الجديد، مجلّة: أفكار، عدد 151، عمّان، 2001م.

35- الموسى، خليل: التناصّ ومرجعيّاته، مجلّة: المعرفة، عدد 476، الجمهورية السورية، 2003م.

36- النجار، عبد الفتاح: ظاهرة تضمينات الأغاني الشعبية في الشعر الأردني الجديد، مجلّة: أفكار، عدد 53، عمّان، 1981م.

37- النصير، ياسين: اليوميّ والمألوف في الشعر العربي المعاصر، مجلّة: الأقلام، عدد 11-12، بغداد، 1987م.

38- أبو نضال، نزيه: وليد سيف في "وشم على ذراع خضرة" – صوت وحده ينبض بإيقاع الشعر، مجلّة: افكار، عدد 139، عمّان، 2000م.

39- الهاشميّ، علوي: تشكيل فضاء النصّ الشعريّ بصريّا (نموذج التجربة الشعرية الحديثة في البحرين)، مجلّة: الوحدة، عدد 82-83، الرباط، 1991م.

40- ويس، أحمد محمد: وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلّة: علامات في النقد، مجلد 6، عدد 21، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، 1996م.

الرّسائل الجامعيَّة:

1- أسحم، أحمد: الصورة في الشعر المعاصر في اليمن، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، الأردن، 1999م.

2- بديويّ، أنس: صورة المستقبل في الشعر المعاصر في سورية ولبنان في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سورية، 2001م.

3- بديويّ، عوض: الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة "رؤية معاصرة"، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1995م.

4- جلنبو، حسن عطية: ملامح التراث في شعر معين بسيسو، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 1998م.

5- حجازي، رقية: القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، 1994م.

6- خليفة، أحمد داود: الأسطورة في الشعر الأردني الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردنّ، 1996م.

7- دناور، فطيم: مفهوم المعاناة في النقد الأدبي، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سورية، 2001م.

8- أبو زيد، شوقي: تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردنّ، 1995م.

9- الشامي، مؤمنات: الإيقاع في شعر نزار قبّاني، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، سورية، 2002م.

10- الشلاة، علي فاضل: كربلاء في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1996م.

11- علام، منى: الغربة في الشعر العربي الحديث (روّاد الشعر الحرّ)، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، سورية، 1986م.

12- الفقس، روعة: مفهوم الحداثة الشعرية في النقد الأدبي في سورية خلال الربع الأخير من القرن العشرين، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سورية، (د.ت).

13- الكيلاني، إيمان: دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السيّاب، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردنّ، 1997م.

14- المجالي، طارق: دراسة اسلوبيّة لشعر نزار قباني، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، الأردنّ، 2000م.

15- المحادين، عدنان: الصورة الشعرية عند السيّاب، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، العراق، 1986م.

16- محفوظ، ابتسام: بنية القصيدة عند أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردنّ، 1993م.

17- الموسى، خليل: القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية 1948-1980م، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق، سورية، 1985م.

18- يونس، جمال محمد: لغة الشعر عند سميح القاسم، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردنّ، 1981م.

المؤتمـــرات:

مظفّر، مي: الرّؤية والصّورة، الندوة الدّوليّة الثّالثة للفنـــون – الـــشعريَّة البـــصريَّة، الـــشارقة، 1997م.

ABSTRACT

Among poets who experienced Palestine catastrophe in the second half of the twentieth century, and who witnessed the issue changes, then formed some of its trends was **Waleed Seif**, of Baqa Gharbiyeh village, and was brought up in Tulkarm. Then, left it to Diaspora, experiencing being homeless, as well as many others.

Here, the poetry of Waleed Seif came vivid, full of life and social events. He portrayed the Palestinian man being homeless, and gathered three general dimensions in his poetry; **the first** one before leaving home. Here, he recited the quiet past at home. That past is linked to happy childhood among family. However, soon, that dimension moved to **the second** one; post leaving. A tragic picture is being drawn and experienced by the poet himself and the Palestinians, in general. Two tragic facts had been felt in the second dimension; the first is represented in those who remained in home, facing difficulties of occupation, the prison and death. The second portrayed those who were left homeless and went to live in refugee camps outside home. **The third dimension** is the portray of future. Waleed Seif, the poet formed this picture as he saw it, embodying the ambition of the Palestinians and the frequent calls to change the sad reality, calling at the same to bring back rights to their people.

This research approached the artistic creativity in poetry of Waleed Seif and didn't ignore obvious indications and clues standing behind the highlight elements of his style represented in five chapters. The first chapter discussed the form of the poem and its external structure. In the second chapter, the research discussed the language of the poet. It approached levels of dictionary, acoustics and style. In the third chapter, the research showed another artistic scene in the poetry of Waleed Seif i.e building up the poetic scene and its role in awarding that scene a high artistic vitality. The fourth chapter talked about the tune and external rhythm, then the internal one and their influence in giving artistic scene to poetry of Waleed Seif, a rhythm that accord with the text. The fifth chapter showed the internal structure of the poem and approaching the three artistic structures: the dramatic structure, the paradox and the text.

The researcher, through her attempts to show the artistic aspects in the poetry of Waleed Seif, it became obvious that the poet had great and distinguished artistic capability to cope with the text, build its structure, and to compose a well-organized poem that attracts the reader, affecting and enjoying him, as well.

Despite the fact that poetry of Waleed Seif presents a message and a supreme idea and theme, but it keeps aside from being direct. It touches and goes deep in one's heart, moves feelings and senses and rebels against reality through showing artistic and deep styles. The internal structure produced a modern textual movement, moving text from subjectivity to objectivity.

In the Name of God, the Compassionate, the Merciful

Hebron University
Deanery of Higher Studies
Arabic Language Program

Features of Artistic Creation in Poetry of Waleed Seif

Prepared by

Muyassar Salem Mahmoud Kallaf

Supervised by

Dr. Nadir Qasim

Ass. Prof. of Modern Literature

This thesis has been submitted as completion to requirements for M.A degree at the Department of Arabic Language, the Deanery of Higher Studies in Hebron Universtiy.

1428H – 2007G